Jean-François Chevrier

PORTRAIT DE JURGIS BALTRUŠAITIS

&

ART SUMÉRIEN, ART ROMAN

par Jurgis Baltrušaitis

Flammarion

Jean-François Chevrier

PORTRAIT DE JURGIS BALTRUŠAITIS

& ART SUMÉRIEN, ART ROMAN

par Jurgis Baltrušaitis

Flammarion

© Flammarion, Paris, 1989

I.S.B.N. : 2-08-012038-7

SOMMAIRE

PORTRAIT DE JURGIS BALTRUŠAITIS
par Jean-François Chevrier 7

JURGIS BALTRUŠAITIS VU PAR
Robert Doisneau et Dominique Auerbacher 111

ART SUMÉRIEN, ART ROMAN
par Jurgis Baltrušaitis 129

Introduction 131
Analogie des principes 135
Règles ornementales dans les arts anciens de l'Asie et de l'art roman 141
Règles ornementales. Le personnage 159
Concordances iconographiques 178
De l'art sumérien à l'art roman 188
Le rôle de la Transcaucasie 204
Conclusion 229

MATÉRIAUX POUR UNE 5e ABERRATION 233

BIBLIOGRAPHIE DE JURGIS BALTRUŠAITIS 270

Jurgis Baltrušaitis vers 1925, gare du Nord à Paris.

Pendant longtemps les recherches de Jurgis Baltrušaitis se sont adressées à des spécialistes ou à des lecteurs déjà très avertis des sujets qu'il traitait. Aujourd'hui, avec le recul du temps, il est évident que cet énorme travail constitue tout autre chose qu'une somme d'érudition et d'analyse historique. Ce sont des livres, soigneusement composés, écrits, comme il en existe peu dans la littérature d'art. Ils s'enchaînent rigoureusement, se répondent, se complètent, et constituent une œuvre.

Ce n'est pas une quelconque théorie qui relie les fils de ces recherches, mais, bien plus, des obsessions, des motifs récurrents, comme on en trouve dans une œuvre littéraire. Baltrušaitis n'a pas cherché à former un modèle d'analyse historique. Il n'a pas forgé une discipline. Il a mis à jour des matériaux inédits, oubliés, révélé des processus de transformation et des rencontres. Comme tout chercheur rigoureux, il a dû fabriquer des concepts, mais le sens général de ses diverses études ne lui est apparu que très tardivement, quand il rédigeait son dernier livre, *Le Miroir*. Il n'a écrit aucun essai de méthodologie. Il n'a pas de disciple. Quoiqu'il ait publié tous ses livres en France (à l'exception d'une histoire générale de l'art parue en Lithuanie), il n'y a jamais enseigné. De même, pour de multiples raisons, il n'a jamais écrit dans la presse. Il a donné très peu de conférences. Et il n'y a même, je crois, aucun autre historien d'art qui ait publié aussi peu d'articles (essais, comptes rendus, discussions critiques) dans les revues spécialisées. Tout ce qu'il avait à dire, il l'a écrit. Et tout ce qu'il avait à écrire est dans ses livres, parfaitement lisible.

L'homme, dit-on, est secret, énigmatique, voire lointain. Il cultive le silence. Il ne se livre jamais. Mais, depuis quelques années, il n'a pas refusé de se relire. Mieux, il a réécrit tous ses ouvrages. Il a répondu patiemment aux questions de ses visiteurs, quand elles ne concernaient pas

sa vie privée. Il a évité les cuistres, les faux savants, bien plus que les lecteurs toujours un peu naïfs, mal préparés, qui ont découvert récemment son œuvre.

S'il refuse de se livrer, de se raconter, il n'y a pas d'homme moins hautain. S'il connaît la valeur de son œuvre, il n'y a pas d'auteur moins arrogant. Ce mot même, au moment où je l'écris, résonne, d'ailleurs, d'une manière un peu absurde. Baltrušaitis a la sagesse et la réserve d'un véritable érudit, qui a nécessairement mesuré la relativité de sa science. En même temps — et ceci est plus rare — sa distance n'est pas le masque de cette ultime arrogance du savoir qui rejette les désordres de l'expérience. Il a rassemblé un énorme corpus de connaissances mais son œuvre reste ouverte à toutes les interprétations, et les plus aberrantes. Sauf que, par une ruse extrême, il a glissé dans ses livres un mécanisme qui permettra d'assimiler ces « aberrations », qui les intégrera à sa propre réflexion.

Ainsi, cette œuvre qui porte d'abord sur le Moyen Age, sur des époques et des matières lointaines, réservées habituellement aux recherches académiques, n'a cessé de croiser la pensée et l'art contemporains. Ceux-ci y trouvent des échos inouïs, des perspectives inattendues. Quand il a réécrit son essai sur les anamorphoses, Baltrušaitis en a consacré la dernière partie aux usages et mésusages qui ont été faits depuis trente ans de sa découverte. Il a ajouté ainsi un nouveau « chapitre » aux aberrations de la perspective et de la pensée — ou rêverie — sur la perspective, qui étaient précisément l'objet de sa recherche.

Avec une incroyable liberté et un humour plein de malice, il constitue un nouveau cabinet des curiosités de notre temps, où Lacan voisine avec Trémois, Lyotard avec Ljuba. Un cabinet, comme en firent les humanistes de la Renaissance, quand ils rassemblaient les témoignages les plus hétéroclites de l'histoire, de l'invention humaine et du génie de la nature.

Cet érudit, qui vit depuis si longtemps dans la compagnie des personnages les plus singuliers du XVIe siècle, me dit, au cours d'une de nos premières rencontres, quand je lui demandai s'il ne se tenait pas un peu en retrait dans son époque : « Je me sens un homme d'aujourd'hui, je ne me sens pas un archiviste. Ce que je fais est assez d'avant-garde. » Il venait de publier son gros ouvrage sur la science des miroirs, dont la construction lui avait été donnée par la lecture d'un traité publié en 1562 à Ferrare par un certain Mirami. Il m'avait dit à ce propos : « J'ai pu organiser le livre avec Mirami... Je devenais l'homme de la Renaissance. »

Avant d'étudier les « curiosités » de la pensée artistique (ou esthétique) et archéologique produites depuis la Renaissance, Baltrušaitis a mené d'abord une longue carrière de médiéviste. Celle-ci a commencé au début des années 1920, quand il est arrivé de Lithuanie en France, via l'Allemagne. Il parle de sa rencontre avec Henri Focillon à la fin de l'année 1924 comme de l'événement qui a décidé de sa vie intellectuelle (au moins pour les trente années qui ont suivi). Il a commencé à suivre les cours du professeur de la Sorbonne, titulaire de la chaire sur l'art médiéval, et il s'est cru obligé d'y présenter un exposé. Il choisit une analyse du geste dans l'art. Il distingua trois catégories : les gestes ornemental, plastique et dramatique. L'autorité de l'époque dans les études médiévales était, bien sûr, Émile Mâle, spécialiste des études iconographiques. Selon cet auteur, le mouvement dramatique du style flamboyant était influencé par le théâtre. Baltrušaitis s'intéressait tout particulièrement à ces questions. Avant de venir en France, il avait en effet commencé à étudier l'histoire du théâtre. Il avait lu le livre de Max Herrmann, *Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (Recherches sur l'histoire du théâtre allemand du Moyen Age et de la Renaissance), publié à Berlin en 1914, qui reconstituait en détail un spectacle de Hans Sachs présenté en 1560 à Nuremberg. Or cet auteur, que personne n'avait lu en France, montrait que le théâtre, à l'époque du style flamboyant, n'était pas du tout expressionniste mais, au contraire, complètement hiératique. Baltrušaitis fit son exposé et Focillon lui demanda immédiatement d'entreprendre une thèse (avant même qu'il eût passé sa licence). Cette thèse parut en 1931. C'est *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane,* qui vient d'être rééditée sous le titre *Formations, déformations* dans une rédaction largement modifiée. La thèse complémentaire (ou « petite thèse ») était consacrée à l'étude des

chapiteaux de Sant Cugat del Vallès. La même année, Focillon publiait son monumental *Art des sculpteurs romans*.

Baltrušaitis était arrivé à Paris « par erreur ». Ce sont ses propres termes. « Je venais à Paris, dit-il, pour étudier l'histoire du théâtre selon la méthode allemande. » Il avait songé auparavant à deux autres grandes villes universitaires, Heidelberg et Oxford. Tout, dans son entourage familial, dans sa culture, le conduisait vers cette recherche. Son père, un grand poète, était très lié avec Gordon Craig. En 1910, l'année de la comète de Halley, ils étaient ensemble en Italie. Jurgis, enfant, fut très impressionné par les dessins, les gravures, les paravents de Craig. Dans l'*Essai d'autobiographie* de Boris Pasternak, on trouve ces quelques lignes : « Je passai l'été torride de 1914, avec sa sécheresse et son éclipse totale de soleil, chez les Baltrušaitis, dans une grande propriété sur l'Oka près de la ville d'Aleksine. Je m'occupais de leur fils et traduisais pour le Théâtre de chambre, qui faisait alors ses débuts et dont Baltrušaitis était le conseiller littéraire, la comédie de Kleist *La Cruche brisée*. Il y avait dans la propriété beaucoup de représentants du monde de l'art : le poète Viatcheslav Ivanov, le peintre Oulianov, la femme de l'écrivain Mouratov. Tout près, à Taroussa, Balmont traduisait pour le même théâtre *Śakountalā* de Kālidāsa. » On peut ajouter que, parmi les voisins et les visiteurs réguliers, se trouvait aussi Scriabine.

En 1920, Baltrušaitis père fut nommé ministre de Lithuanie à Moscou. Il y demeura jusqu'en 1939. Jurgis connut donc toute l'intelligentsia russe, avant, pendant et après la Révolution. Non seulement les cercles symbolistes d'avant la Première Guerre mondiale mais aussi les formalistes, les constructivistes... et les victimes du stalinisme : le rêve d'une grande culture bourgeoise, moderne et cosmopolite, et le plus sombre cauchemar de l'histoire. Quand il se fut installé à Paris, il continua en effet de se

Jurgis Baltrušaitis
entre Gordon Craig
et Mme Craig,
à Alassio (Italie),
vers 1910.

Jurgis Baltrušaitis
et son père en 1924.

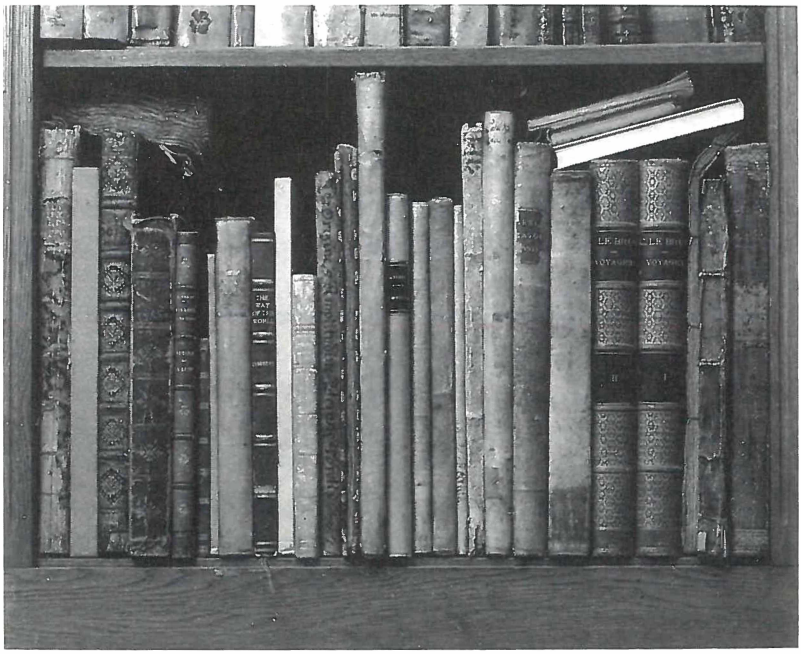
Jurgis Baltrušaitis Sr à droite et Gordon Craig, à Alassio vers 1910.

rendre régulièrement à Moscou, avec sa femme, Hélène, et leur fils, jusqu'au moment où son père prit sa retraite et le rejoignit à Paris en mai 1939. Il connut Meyerhold. Il dessinait, il peignait un peu, dans l'esprit du cubisme. Mais il n'aime pas évoquer cette période, ni la vie à Moscou. Une double catastrophe l'en sépare, historique (les persécutions, la peur, la mort, l'Europe coupée en deux), et un très grave accident subi en 1922, dont il réchappa par miracle. Tout ce qui a précédé cette date appartient aujourd'hui pour lui à une « première vie ». C'est là aussi que débute sa vie actuelle d'historien de l'art.

Il a cependant toujours gardé un attachement profond pour son pays natal, la Lithuanie, dont il fut membre de la légation à Paris. Pendant l'entre-deux-guerres, il a enseigné à l'université de Vytautas le Grand à Kaunas, alors qu'il ne l'a jamais fait en France. Il a publié en lithuanien deux gros volumes d'une histoire générale de l'art, en 1934 et en 1939, et, en 1948, un ouvrage (en anglais) sur l'art populaire lithuanien. On y retrouve son intérêt — qui marque ses études médiévales — pour l'art ornemental ; la rude fantaisie d'un style qui mêle réalisme et abstraction ; la permanence de formes préhistoriques et médiévales jusqu'à des époques récentes. Dans l'appartement, encombré de livres et d'objets, qu'il occupe depuis cinquante ans à Paris, quelques statues en bois, témoins de cet art populaire (un saint Georges et le dragon, un Christ, une Vierge aux sept douleurs) voisinent avec des tableaux et des dessins italiens, français et flamands, comme on en voit plus couramment chez les historiens de l'art européen.

Baltrušaitis aime les formes, les objets, les matières, il aime observer, mesurer, décrire patiemment. Il a passé des journées entières, au cours de ses voyages d'étude, à relever au trait des milliers de chapiteaux, à travers toute l'Europe, en Géorgie et en Arménie autant qu'en France et en Espagne. Il a le goût des formes plastiques, solidement

Vierge des sept douleurs (bois, art populaire lithuanien). Photo Dominique Auerbacher.



La bibliothèque de Jurgis Baltrušaitis : les traités d'architecture.
Photo Dominique Auerbacher.

fabriquées, des faits tangibles, autant que celui de la spéculation et des arabesques de la pensée. Il est venu en France révolté contre l'histoire de l'art littéraire, très influencé par les « écoles allemandes », selon ses propres termes, notamment par les théoriciens de la visualité pure, Conrad Fiedler, Hildebrand, Riegl, Wölfflin... Mais il estimait ces méthodes trop « rigides ». On trouve d'ailleurs peu, très peu, de références à ces auteurs dans ses livres. Focillon était donc le guide idéal. Celui qui avait compris et affirmé le premier en France qu'il fallait mettre l'étude des formes avant toute autre considération, et qui, sans refuser les débats — bien au contraire — évitait les discussions trop théoriques.

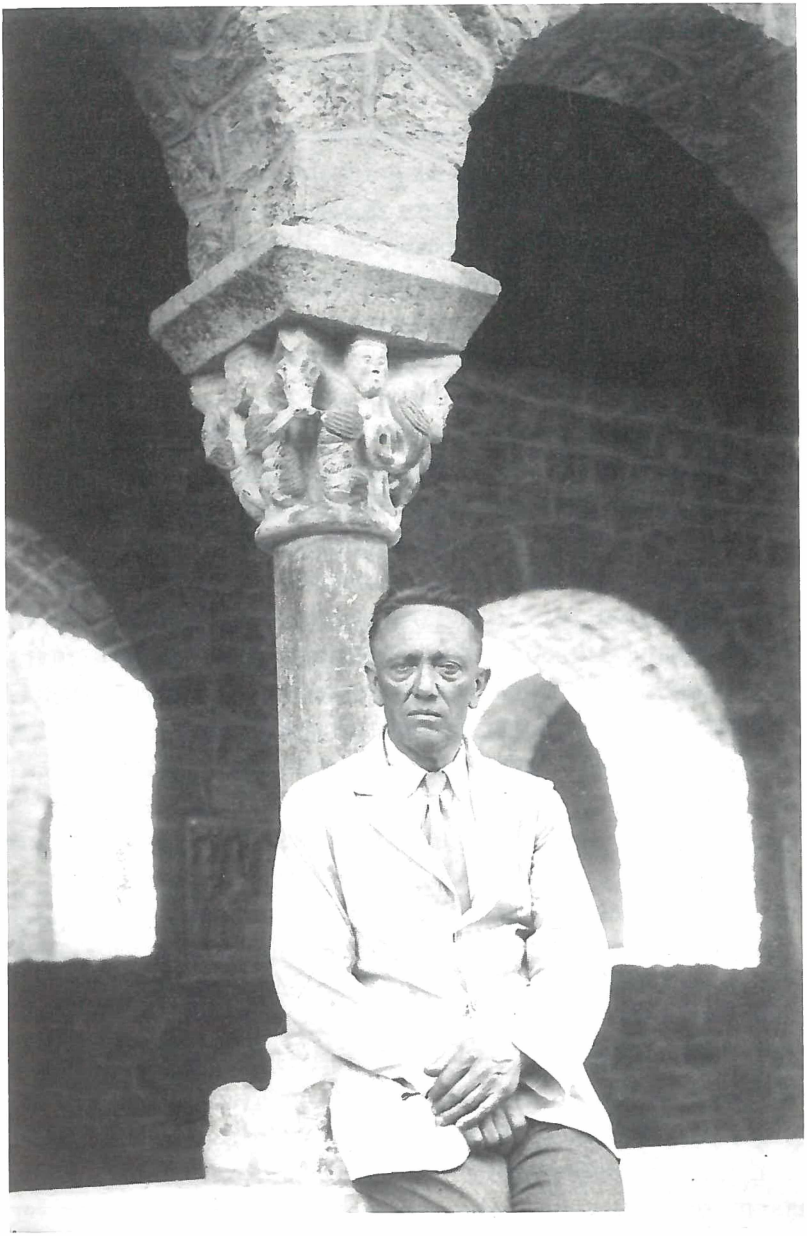
Dans l'introduction de *L'Art des sculpteurs romans,* il appelle à une « science » qui « devrait être à la fois une iconographie, une philosophie et une analyse formelle ». Après un résumé des apports d'Émile Mâle dans le domaine de l'iconographie, il indique les axes d'une réflexion philosophique, mais il engage finalement son propos en écrivant : « Et maintenant il faut nous placer sur un autre terrain, que nous ne quitterons guère désormais, celui des formes. » En même temps, Focillon avait un style. Il croyait, comme tout écrivain, à l'invention par l'exercice du langage, parlé ou écrit. Il suivait une méthode mais il l'adaptait à chaque problème. Pour l'histoire de l'art, comme pour la création elle-même, il se méfiait des formules trouvées en « laboratoire ». Il cherchait à enchaîner ses observations et ses analyses dans une approche sensible de l'objet par l'écriture, en restituant toutes les données de l'expérience — celle de l'artiste et celle du spectateur —, qu'il évitait d'enfermer dans un système définitif. L'histoire de l'art est, selon ses termes, « un enchaînement d'expériences » ; la création se développe dans un « milieu vivant ». Un de ses disciples aux États-Unis, George Kubler, auteur de *The Shapes of Time*

(Formes du temps), écrit : « L'affirmation la plus audacieuse et la plus poétique d'une conception biologique de la nature de l'histoire de l'art se trouve dans la *Vie des Formes* (1934) d'Henri Focillon. La métaphore biologique n'était bien sûr qu'un des éléments pédagogiques utilisés par ce merveilleux professeur qui tirait le meilleur parti de ce qui pouvait former ses auditeurs. Les critiques mal informés n'ont pas compris son extraordinaire esprit inventif, qu'ils ont pris pour de l'étalage rhétorique, tandis que les plus modérés n'ont reconnu en lui qu'un formaliste de plus. »

Baltrušaitis, de son côté, a reçu pleinement l'enseignement de Focillon. Mieux, il en a été l'un des principaux destinataires. Il me disait un jour : « Je suis arrivé en France. J'ai vu Focillon, j'ai été ébloui par son verbe, ses paroles, sa méthode, sa souplesse : je trouvais un formalisme qui correspondait absolument à ce que je cherchais. » Et quand j'essayai de savoir — un peu — ce qu'il avait fait avant, il me répondit bien sûr, comme d'habitude : « Cela ne compte plus. C'est une autre vie... », et ajouta : « Focillon m'a pris par la main, et il m'a dit : "Vous allez faire ceci, puis cela." » Il faut imaginer ce qu'était, dans le système de l'enseignement universitaire — qui nous apparaît si rigide —, ou plutôt, à travers ce système, la force d'impulsion de la pensée et du style de Focillon. L'écrivain était un maître (et le maître un écrivain). Il savait susciter les recherches et les débats, plus qu'il ne dispensait un savoir constitué. La première partie de l'œuvre de Baltrušaitis — avant qu'il n'ait entrepris de se relire et dégagé la ligne la plus personnelle de ses travaux —, cette première partie, consacrée au Moyen Age, se situe donc d'abord dans le cadre de l'enseignement de Focillon, et dans le contexte de leur amitié. Aujourd'hui encore, l'auteur de *La Stylistique ornementale* avertit le lecteur, dans l'introduction de la nouvelle édition, que ce livre « a été publié en 1931, en même temps que *L'Art des sculpteurs romans*, d'Henri

Henri Focillon et Hélène Baltrušaitis à Aix-les-Bains en 1932. Photo Jurgis Baltrušaitis.

Henri Focillon (à droite) en compagnie de Jurgis Baltrušaitis, au premier plan, et de Sumner Crosby, professeur d'histoire de l'art à Yale University, à Saint-Denis vers 1934.



Jurgis Baltrušaitis Sr en 1929. Photo Jurgis Baltrušaitis.

Focillon, comme un ouvrage complémentaire ». Pendant la guerre, et après la mort du « patron » en exil en 1943, le groupe de ses étudiants et disciples continua de se réunir afin de poursuivre les échanges et les discussions qu'il avait animés. Les réunions avaient lieu chez Hélène et Jurgis, dans le petit appartement du XIVe arrondissement (près de la porte d'Orléans), tous les mercredis soir. Cette *Academia Virginiana,* comme elle fut nommée d'après son emplacement, poursuivit ses activités après la guerre. Les plus grands historiens d'art y présentèrent des exposés : Krautheimer, Sterling, Charles Seymour, Tolnay, Otto Benesch, Saxl, Chastel, Grodecki, Edgar Wind, Gantner, Hahnloser, ... Beaucoup étaient liés au fameux Institut Warburg installé à Londres. Ces réunions démontraient une circulation d'idées et d'intérêts en dehors des cercles strictement académiques.

Focillon eut une constante activité d'idéologue de la culture française et de la démocratie. Il donna de très nombreuses conférences, participa à des rencontres d'intellectuels européens. Il collabora notamment à l'Institut International de Coopération Intellectuelle, dont s'occupait Valéry avec qui il était très lié. Pendant les dernières années de sa vie, il s'engagea activement dans ce qu'on appela « la défense de l'Occident » en se faisant le porte-parole sur le continent américain, à partir de 1939, d'une culture européenne menacée (il enseignait régulièrement à Yale depuis 1933). Son dernier livre date de 1937. C'est la somme de ses études sur l'art médiéval. Il s'intitule *L'Art d'Occident.* A vrai dire, Focillon n'avait jamais considéré l'histoire de l'art comme une activité strictement « scientifique » (comme on tend à le faire aujourd'hui) ou de pure érudition. Pour reprendre une distinction importante dans ses textes, cette discipline n'était pas une recherche en laboratoire (réservée aux campus), elle se produisait dans le milieu vivant de l'histoire contemporaine.

Il est sans doute difficile dans ces années 1980 d'imaginer ce que furent cinquante ans plus tôt les discussions passionnées à propos du Moyen Age. La Première Guerre mondiale avait réveillé les nationalismes. Les thèses « romantiques » du XIXe siècle, louant la spiritualité du Moyen Age contre le rationalisme de la Renaissance, ou l'art gothique septentrional contre le classicisme méditerranéen, étaient reprises avec de nouveaux arguments pseudo-historiques. En France, un néo-catholicisme, animé notamment par Jacques Maritain, ranimait la croisade entreprise par Ruskin au siècle précédent. Un érudit aussi sérieux qu'Étienne Gilson semble s'être plus ou moins aligné sur cette position. Focillon repoussait ces idéologies, auxquelles il opposait l'étude de la « vie des formes ». En revanche, il sut lancer les débats les plus nécessaires à une véritable analyse de l'art du Moyen Age. Il sut mettre l'accent sur les questions les plus pointues (qui recoupaient éventuellement les fausses querelles idéologiques) et orienter ses étudiants dans les directions de recherche les plus nouvelles. On peut être étonné aujourd'hui de constater à quel point la question de l'ogive, par exemple, suscita les débats. Il s'agissait en effet de savoir quel était le rôle de l'ogive dans l'architecture gothique. Avait-elle une fonction portante, comme le pensait Viollet-le-Duc, ou n'était-elle qu'une invention plastique, comme le démontrait Pol Abraham d'après de nouvelles analyses techniques ? Dans une présentation du « problème », en 1939, dans la nouvelle revue *Recherche* (publiée par l'Institut International de Coopération Intellectuelle), Focillon situait la discussion : « Ainsi se dessine une de ces controverses dont les études médiévales nous offrent d'intéressants exemples récents, — le dilemme Orient ou Rome, posé par Strzygowski, le problème des origines et des caractères de la sculpture romane, le débat Van der Weyden. » Et il ajoutait : « De même que le problème de la sculpture

romane, celui de l'ogive est d'une particulière importance parce qu'il intéresse les méthodes de la recherche et, par ces méthodes mêmes, la conduite et les disciplines de l'esprit. »

Dans toutes ces controverses, sur chacun de ces problèmes — à l'exception du débat Van der Weyden —, Baltrušaitis apporta une contribution importante, et chaque fois très particulière. Sur l'ogive, il publia deux essais : *Le Problème de l'ogive et l'Arménie* en 1936, chez le même éditeur que *La Stylistique ornementale,* et « La croisée d'ogives dans l'architecture transcaucasienne » en 1939, dans le numéro de *Recherche* organisé par Focillon. Le problème Orient ou Rome (ou : D'où viennent les influences essentielles sur la formation de l'art du Moyen Age ?) est largement débattu dans *Art sumérien, art roman,* de 1934. Les origines de la sculpture romane sont donc abordées dans ce même livre, tandis que les caractères propres de cette sculpture font l'objet, bien sûr, de *La Stylistique ornementale.*

La plupart de ces questions sont aujourd'hui résolues, et l'on a oublié dans quels termes elles se posaient autour de 1930. En ce qui concerne la sculpture romane, il faut relire l'introduction de Focillon à son grand ouvrage de 1931. Pendant longtemps, en effet, l'art roman avait été écrasé entre la permanence de l'art antique et le triomphe du gothique. Depuis les origines de l'archéologie moderne au XVIIIe siècle, on avait pensé que l'art roman n'était qu'un prolongement abâtardi de l'art gallo-romain. Un archéologue écrivait autour de 1870 : « L'art gallo-romain plus ou moins altéré (...) fera son chemin (...) jusqu'à ce qu'une révolution immense vienne, à la fin du XIIe siècle, substituer des principes tout nouveaux aux traditions antiques. » Mais, en 1893, Courajod affirme, dans une de ses leçons à l'École du Louvre : « Le caractère éminemment original qu'offre une partie de la sculpture du XIe siècle n'a échappé à personne. » Restait encore à établir comment cette « originalité » avait été possible. Courajod rassembla les

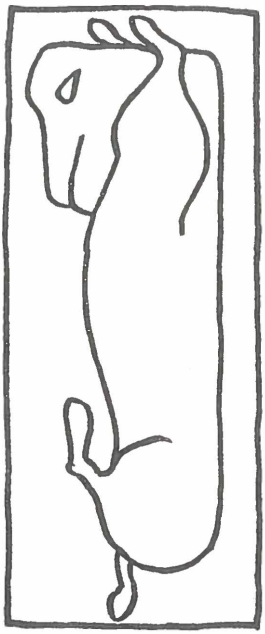
éléments qui fondèrent les recherches ultérieures ; il commença à répartir les origines (ou influences) entre l'antiquité gréco-romaine et l'Orient (introduit par les invasions barbares). Ce que Focillon et Baltrušaitis apportèrent, c'est une meilleure distribution des caractères originaux (mieux analysés) et des influences subies. Tout ceci grâce à un formalisme exercé qui permettait des études morphologiques et comparatives très élaborées. Ainsi — et c'est le premier point qui fut établi — l'ornementation géométrique ne vient certes pas du style gallo-romain (Courajod avait déjà récusé cette idée) mais elle ne se résume pas non plus à un apport barbare et oriental. Ceci fut évident après *La Stylistique ornementale ;* c'était déjà très clair grâce aux *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie*, publiées en 1929. En 1931, Focillon pouvait donc formuler la synthèse des convictions auxquelles ses élèves et lui-même avaient abouti : « Nous ne pouvons considérer la sculpture romane comme l'ébauche encore grossière de la sculpture gothique. Nous nous sommes libérés en ce qui la concerne d'une notion élémentaire et tyrannique de l'évolution. Elle est un tout, et peut-être un système. (...) Sans doute elle ne se développe pas comme un cycle fermé sur la terre de Gaule, riche en monuments et en débris romains, elle n'a pas négligé l'étude de l'art antique, et, d'autre part, le génie des imagiers du XIIIe siècle n'a pas été sans faire son profit des grandes expériences antérieures. Mais l'art qui se développe dans la seconde moitié du XIe siècle et dans la première moitié du XIIe siècle ne doit être exclusivement interprété ni comme un réveil du passé gréco-romain, même coloré d'apports orientaux et barbares, ni comme une première esquisse de la sculpture de l'époque suivante. Il a ses caractères propres, il obéit à sa propre loi. »

Montrer que la sculpture romane « est un tout et peut-être un système », que cet art « obéit à ses propres lois »,

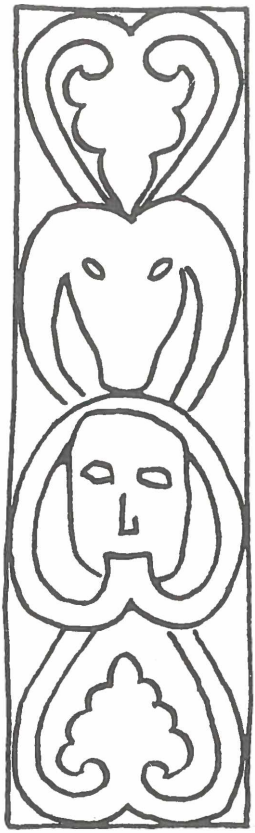
ce fut précisément l'œuvre de Baltrušaitis. Les *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie* avaient déjà fait connaître la « loi d'attraction du cadre », c'est-à-dire l'adaptation de la figure animée aux lignes d'un cadre géométrique : rectangle, cercle, etc., dont elle touche les bords en plusieurs points. Ceci dans une logique générale où toute invention plastique dépend fondamentalement de l'architecture et s'y conforme. *La Stylistique ornementale* reprend, plus systématiquement, cette analyse morphologique. Une autre loi est dégagée, qui détermine l'extraordinaire puissance des stylisations ornementales : celle du schéma géométrique. Par ces deux lois, un « ordre » est établi, qui assure « l'emprise de la figure géométrique sur la matière figurative ». L'étude de son fonctionnement permet de suivre une véritable « dialectique ornementale » qui procède par combinaisons, de plus en plus complexes, de schémas abstraits, de telle manière que toute la richesse des formes vivantes est prise en charge par l'invention plastique et qu'un échange permanent s'établit entre les figures et les formes, entre le réel et l'abstraction. « Palmettes, rinceaux, volutes, méandres deviennent des êtres à demi imaginaires, à demi réels, appartenant à un monde double et unissant en eux un concept et une vision de la vie. Un univers fantastique est engendré et se répand dans ces conjugaisons de la rigueur et du caprice. » Les grandes compositions elles-mêmes, les programmes édifiants, grandioses et pittoresques, des tympans, se sont soumis à ce système. Et, finalement, de nouveaux êtres, des centaines de monstres sont nés de cette gigantesque mécanique sculpturale et ont trouvé leur vie propre, hors des cadres. C'est l'affolement du système, la « genèse des monstres » racontée par un géomètre. Ce qui avait été décrit traditionnellement comme une fantaisie débridée est, au contraire, selon les analyses de Baltrušaitis, le fonctionnement d'un « appareil tératogène » accéléré : « Nées dans des

labyrinthes ornementaux, la faune et l'humanité fantastiques s'en échappent et continuent à se multiplier en liberté. Les systèmes se reproduisent et se répètent dans un certain automatisme, comme en vertu de la vitesse acquise sur un terrain toujours propice. »

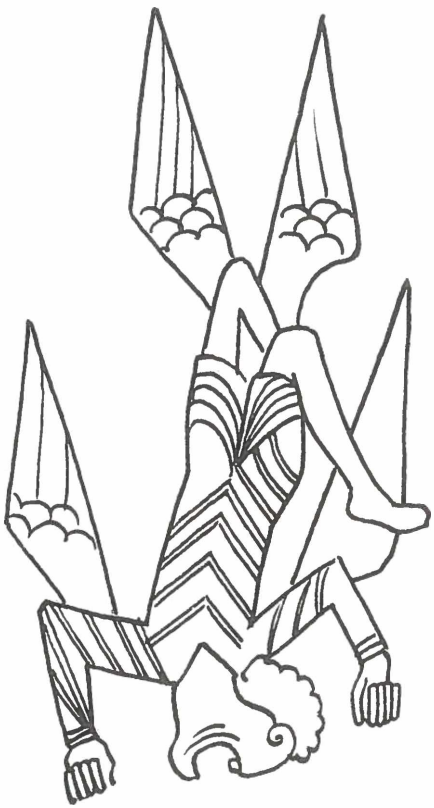
On voulait que la sculpture romane fût un délire plus ou moins barbare (inspiré essentiellement de l'Orient) ou une préfiguration du naturalisme gothique. Baltrušaitis répond : « C'est bien un univers à demi réel, à demi fictif, qui apparaît dans les dédales ornementaux comme une révélation de la nature et comme une vision de l'esprit. » Les courbes de l'abstraction sont aussi les inflexions des corps vivants, qui reflètent les arabesques d'une pensée obsédée par une géométrie divine et universellement présente dans la nature. Pour reconstruire un tel système, dans lequel se dessinent déjà des thèmes développés ultérieurement, il fallait une décision radicale et tranchée, dont le lecteur est ainsi averti : « Nous ne nous sommes pas placés sur un plan historique dans nos recherches sur la genèse de la sculpture romane, mais exclusivement formel en essayant de reconstruire l'ordre, la pensée, les raisonnements qui en ont commandé le développement. C'est la méthode des confrontations directes des monuments, sans tenir compte du lieu et du temps, qui nous a permis de suivre pas à pas l'évolution des figures et des thèmes où se découvre un système cohérent... » Focillon, qui a lui aussi, parallèlement, analysé la subtile dialectique de l'art roman, a bien souligné l'inévitable parti pris d'une telle démarche : « Ils (les tailleurs de pierre) savaient ce qu'est un angle, un triangle, un cercle, parce que cette connaissance est indispensable, je ne dis pas aux plus hautes spéculations de l'art de construire, mais à la pratique du tailleur de pierre. En cherchant à découvrir leur secret, on est exposé à donner un caractère exagérément théorique à des recherches et à des expériences qui ont pour point de départ des



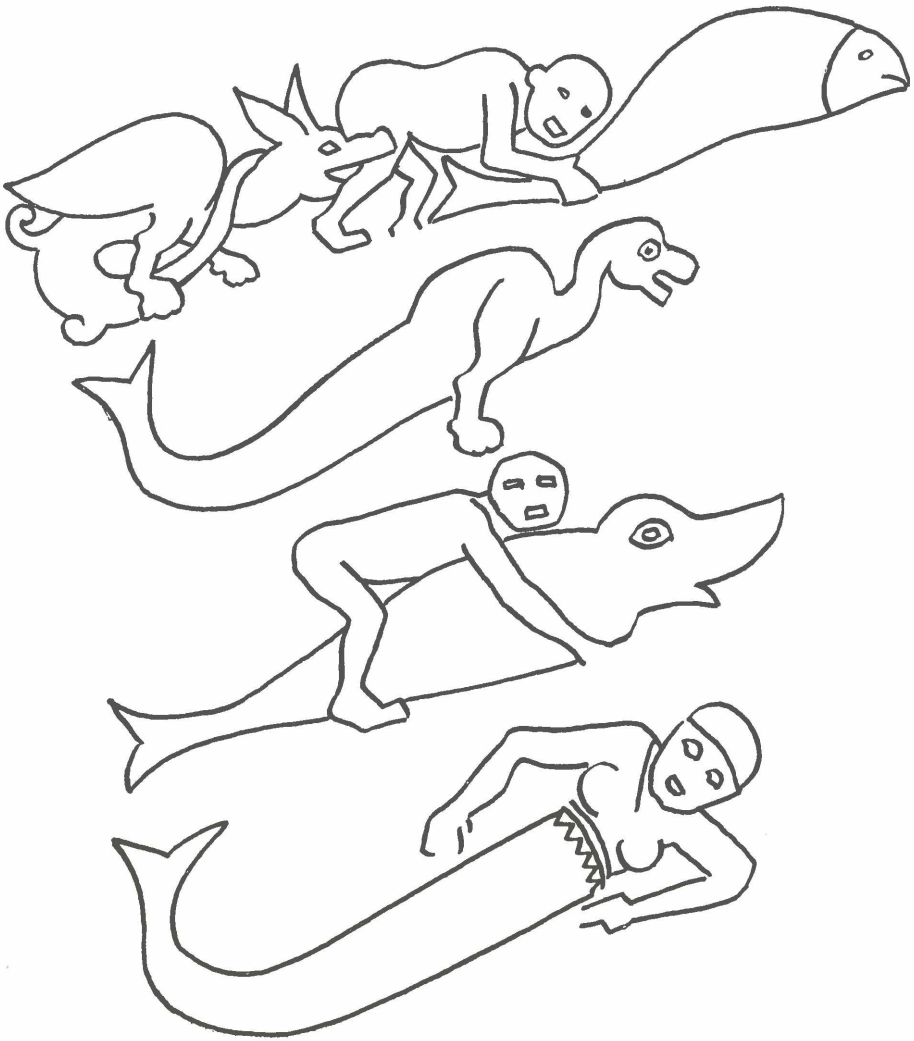
Bas-relief de Ripoll (Catalogne).



Bas-relief de Villers-Saint-Paul.



Bas-relief d'Autun.



Bas-reliefs de l'église Saint-Michel de Pavie (Italie).

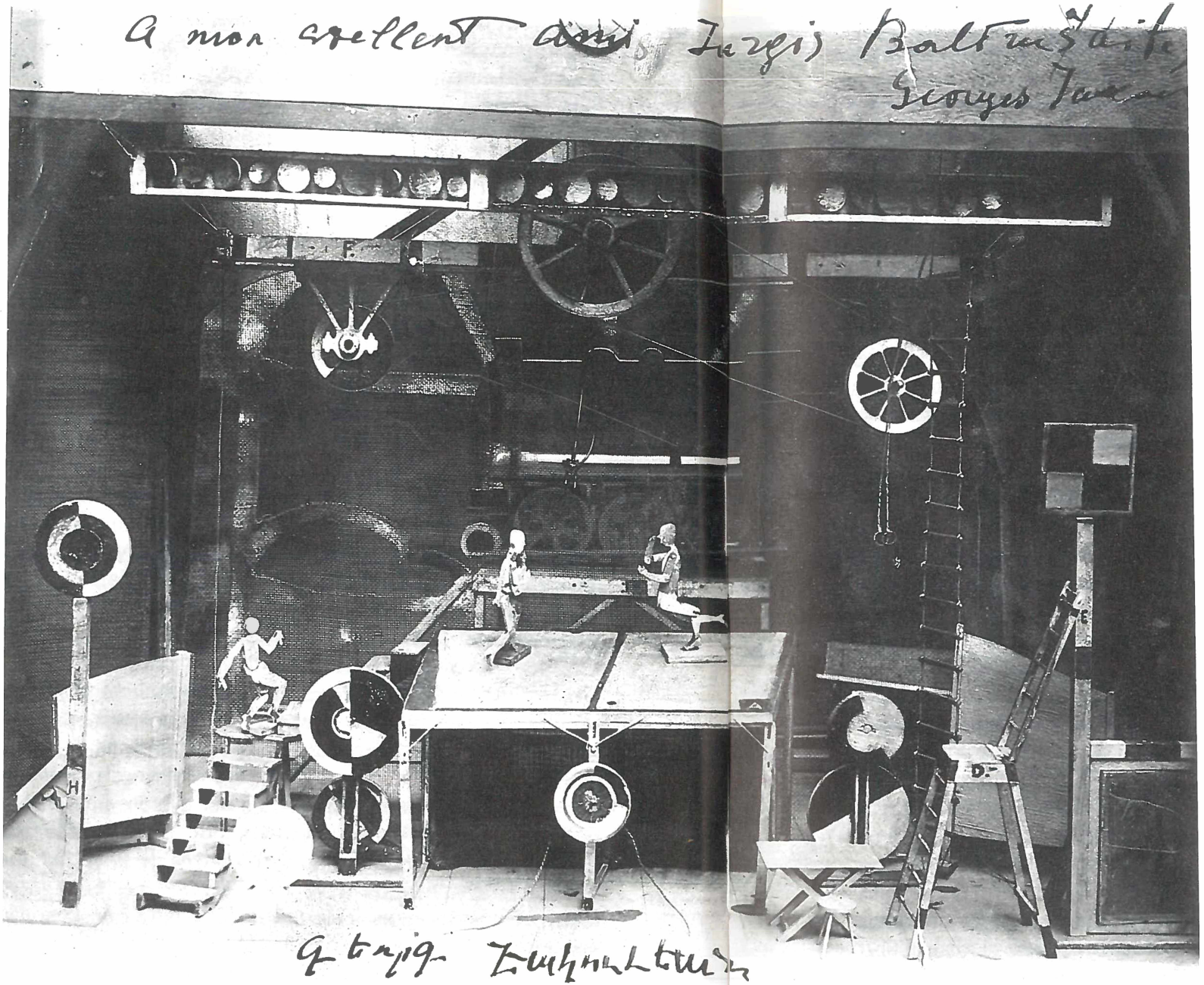
Dessins de Jurgis Baltrušaitis.

habitudes et des astuces d'atelier. Nous avons, d'autre part, si bien perdu l'habitude de raisonner sur l'espace que tout nous y paraît merveille et déduction. Et nous tendons aussi à éliminer l'artiste, à prendre les choses comme si elles s'enchaînaient toutes seules, en vertu d'une aveugle et puissante logique. De là un certain abus de termes et presque une mystique, à laquelle je ne suis pas sûr d'avoir complètement échappé. »

Il ne faut pas oublier que Focillon et Baltrušaitis ont mené leurs travaux sur le Moyen Age dans le courant des années 1920 et 1930, au moment de l'immense développement à travers l'Europe de toutes les formes d'art dérivées du cubisme. Baltrušaitis, plus encore que Focillon — qui reste surtout attaché au XIXe siècle — eut des contacts directs, à Moscou, avec les avant-gardes des années 1920. Il n'avait pu qu'assimiler certains mots d'ordre incessamment répétés dans ces milieux : l'antinaturalisme, l'affirmation de la construction contre la composition, le primat de l'architecture comme agent fédérateur de tous les arts, l'intérêt des arts appliqués, etc. C'est l'époque où Gropius voulait établir une « grammaire de la création ». Et l'on sait ce que fut l'utopie technologique des années 1920. Baltrušaitis, comme Focillon, en redoutait les effets, mais il appartient à cet « âge du romantisme de la machine » dont parle Oskar Schlemmer dans un texte de 1928 sur le théâtre (« Nouvelles figures de la scène »). Mieux, il a très bien connu, je le rappelle, les expériences et les théories les plus novatrices du début du siècle dans le domaine du théâtre (qui entraînait alors les autres arts, répercutait et relançait les arts décoratifs). Il a très bien connu Gordon Craig. Or, celui-ci, à la suite de Kleist, proposait que l'acteur, pour éviter tout psychologisme et tout sentimentalisme, devînt une « surmarionnette ». Contre le réalisme — « cette copie grossière de la vie » — il voulait reconstituer un art hiératique, impersonnel et intemporel. « Car tout ce qui est

accidentel, écrit-il, est contraire à l'Art (...). L'Art ne se développe que selon un plan ordonné. » On voit comment Baltrušaitis avait pu être tellement séduit par l'ouvrage de Max Herrman sur le théâtre médiéval. Craig citait également Flaubert : « Il faut élever l'Art au-dessus des sentiments personnels et de la sensibilité nerveuse. Le moment est venu de donner à l'Art la même perfection qu'aux sciences physiques au moyen d'une méthode inflexible. » L'auteur de *La Stylistique ornementale* a cherché dans l'art du Moyen Age cette rigueur appliquée aux manifestations multiples de la vie, il a su dégager la « fixité des formes » jusque dans la représentation des plus violentes gesticulations. « Les figures d'acrobatie sont, écrit-il, des figures d'ornement. L'homme s'y applique en faisant des prouesses avec son corps. Nous sommes toujours dans des antinomies. Ce sont encore des structures immobiles qui précipitent les flexions et c'est encore dans les réseaux les plus rigides, les plus serrés, que se déchaînent les convulsions les plus inattendues. Les mouvements se déclenchent et se transmettent avec la précision d'une horlogerie. » Focillon, pour sa part, affirmait : « La sculpture romane est mouvement avant tout », mais pour ajouter : c'est là, précisément, que les « règles » se sont exercées « avec le plus de rectitude et d'autorité ».

Il faut éviter, bien sûr, les rapprochements trop rapides. Sur ses intérêts pour l'art contemporain, comme sur tous ses goûts et sur toutes les manifestations de sa vie privée, Baltrušaitis a toujours été extraordinairement réservé. Mais on ne peut que souligner, encore plus que je ne l'ai fait jusqu'à présent, à quel point ses recherches sur les formations et les déformations réglées de la stylistique ornementale rencontrent la mise en place de « l'idée constructiviste » dans les années 1920, telle que l'exposa notamment le sculpteur Naum Gabo. Celui-ci avait reçu une double formation, technique (dans une école d'ingé-



Maquette du décor du *Pas d'acier* (ballet de Prokofieff) par Georges Jakoulof pour les Ballets russes, 1925-1928.

nieurs) et esthétique (au contact de Wölfflin, Worringer, Kandinsky). Il s'intéressait particulièrement aux relations entre l'art et la science. Dans le célèbre *Manifeste réaliste* de 1920, rédigé avec Pevsner, il déclarait : « Le fil à plomb à la main, le regard précis comme une règle, l'esprit rigide comme un compas, nous construisons notre œuvre comme l'univers construit la sienne, l'ingénieur un pont, le mathématicien ses formules. » Ce « réalisme » voulait dépasser l'analyse et la désintégration des formes par le cubisme. Naum Gabo écrivit en effet en 1937 à propos du cubisme : « Dans une telle conception artistique du monde, les dimensions des détails sont, on le conçoit, modifiées de la façon la plus inattendue; les composantes de l'objet prennent une valeur d'entités, et leurs rapports qui les régissaient deviennent disproportionnés au point de détruire toutes les notions d'harmonie que les siècles nous avaient léguées. »

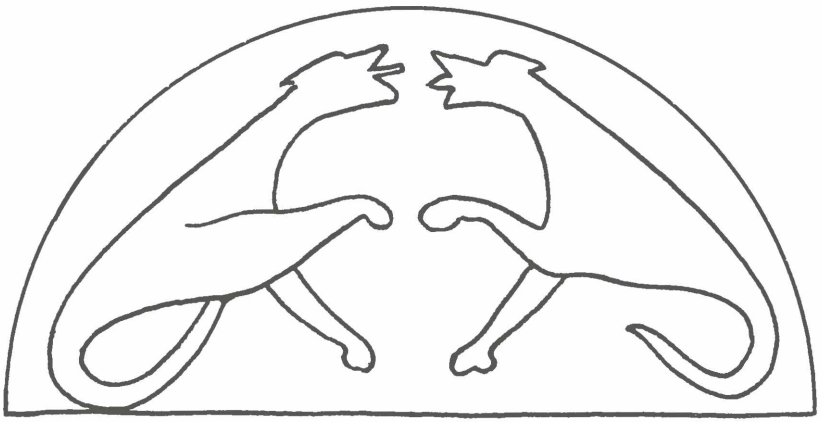
Le cubisme avait défait les traditions. Il fallait repartir de zéro, et reconstruire une nouvelle logique de la création, fondée sur la nature des « éléments » (ou matériaux) artistiques et leurs effets. « Ces éléments ne sont pas choisis par convention, comme les mots ou les chiffres, pour des raisons utilitaires ou autres; ils ne constituent pas simplement des signes abstraits : ils sont immédiatement et organiquement liés aux émotions humaines. » Cet idéal n'était évidemment pas réalisé dans la sculpture romane, puisque celle-ci jouait, au contraire, des tensions et de l'absence d'un lien organique entre le « motif » ornemental (abstrait) et l'imagerie des formes figurées. Mais cette tension, cette « antinomie », comme dit Baltrušaitis, et son traitement dans la « dialectique ornementale » pouvaient-ils être si puissamment analysés sans les exemples donnés par l'art contemporain : les disproportions et les déformations disharmoniques de l'objet cubiste, l'abstraction d'inspiration scientifique du constructivisme ?

Au moment où Baltrušaitis entreprit ses recherches, l'étude du Moyen Age pouvait soutenir ces correspondances. Les cathédrales avaient révélé des prototypes d'une architecture fonctionnelle. Selon Viollet-le-Duc, les « constructeurs du XIIe siècle étaient les ancêtres des ingénieurs du XIXe siècle. Le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* fut d'ailleurs le point de départ des recherches de Focillon. On n'opposait plus l'imagination et l'exubérance médiévales à la perfection classique de l'Antiquité ou issue d'elle. On reconnaissait d'autres systèmes, d'autres ordres, non moins cohérents. Les grands principes de l'enseignement académique, qui avaient été radicalement contestés par les artistes depuis 1850, étaient resitués par les historiens dans la durée et la diversité des styles. En 1921, Panofsky publiait son « Histoire de la théorie des proportions humaines » (reprise dans *Meaning in the Visual Arts*). Focillon n'en était sans doute pas très satisfait puisqu'il note dans la *Vie des formes :* « Il nous manque encore une histoire de la perspective, comme une histoire des proportions de la figure humaine. » N'importe. La théorie des proportions avait déjà donné lieu auparavant à de multiples spéculations, historiques ou anthropologiques, assez douteuses, notamment de la part des professeurs d'anatomie artistique de l'École des Beaux-Arts à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Elle était importante, parce qu'elle avait déterminé, dans l'esthétique classique, des critères d'évaluation de la beauté, et avait été, pendant la Renaissance (et dans le contexte du néoplatonisme) élargie à de vastes réflexions sur l'harmonie entre microcosme et macrocosme. Panofsky établit comment le système gothique de géométrisation des corps se différencie des canons antique et byzantin (fondés sur la structure organique du corps humain). Commentant le célèbre *Album* de Villard de Honnecourt, il remarque : « Ici la figure n'est plus "mesurée" du tout, même plus en

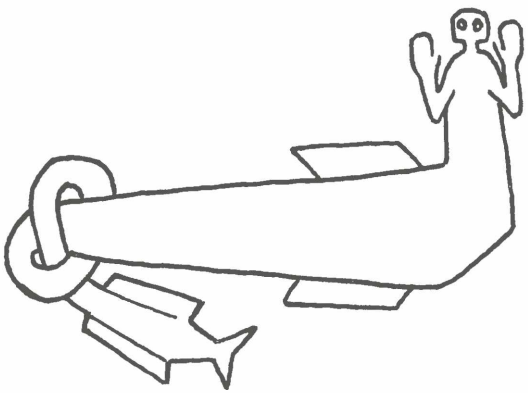
fonction de la longueur de la tête ou de la face ; le schéma a presque complètement répudié, pour ainsi dire, l'objet. Le système de lignes (souvent conçu d'un point de vue purement ornemental, et parfois tout à fait comparable aux motifs d'un entrelacs gothique) est surimposé à la forme humaine comme un treillis indépendant de fils métalliques. »

Focillon reconnut, pour sa part, la relation entre cet *Album,* situé vers 1250, et la sculpture romane, puisqu'il en parle longuement dans son livre de 1931, dans le chapitre sur « L'art de géométrie ». Les recherches de Baltrušaitis sont parties de cette même question des proportions. « Nous avons commencé, note-t-il dans la préface, par une étude sur les proportions, en fait sur les disproportions et les déformations des types, leur conférant une puissance expressive ainsi qu'une teneur légendaire et fabuleuse qui nous retiennent en premier lieu. » Et les démonstrations du premier chapitre permettent en effet d'aboutir à cette remarque : « L'ordre des figures ne relève pas, comme le canon antique gréco-romain, d'un équilibre organique des éléments et de leurs proportions internes, mais d'un statut indépendant. Le fait géométrique est constamment présent. » Il existe bien une géométrie des corps figurés, soumise à l'architecture, qui n'est pas une révélation ou une épure des structures anatomiques de l'être vivant mais, au contraire, une violente interprétation de celles-ci, une déformation et une reconstruction. « On est loin de la mesure antique, fondée sur le rapport des parties entre elles, où toutes les proportions sont établies les unes par les autres, en sorte qu'une statue entière peut être reconstituée d'après un seul fragment. La notion d'un canon organique est ignorée de la sculpture romane où l'homme est mesuré par des modules n'ayant aucun lien avec lui. »

La sculpture romane, ainsi considérée, n'est pas « naturaliste » mais « constructiviste ». Elle exprime « un

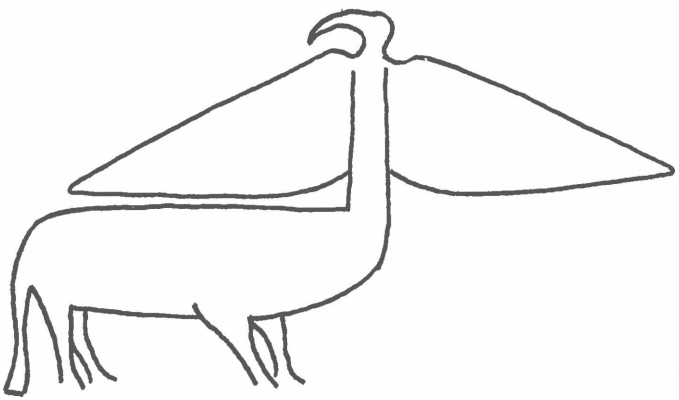


Tympan de Wyndford Eagle
(Grande-Bretagne).



Bas-reliefs de Long Marton
(Grande-Bretagne). 794-795.

Dessins de Jurgis Baltrušaitis.



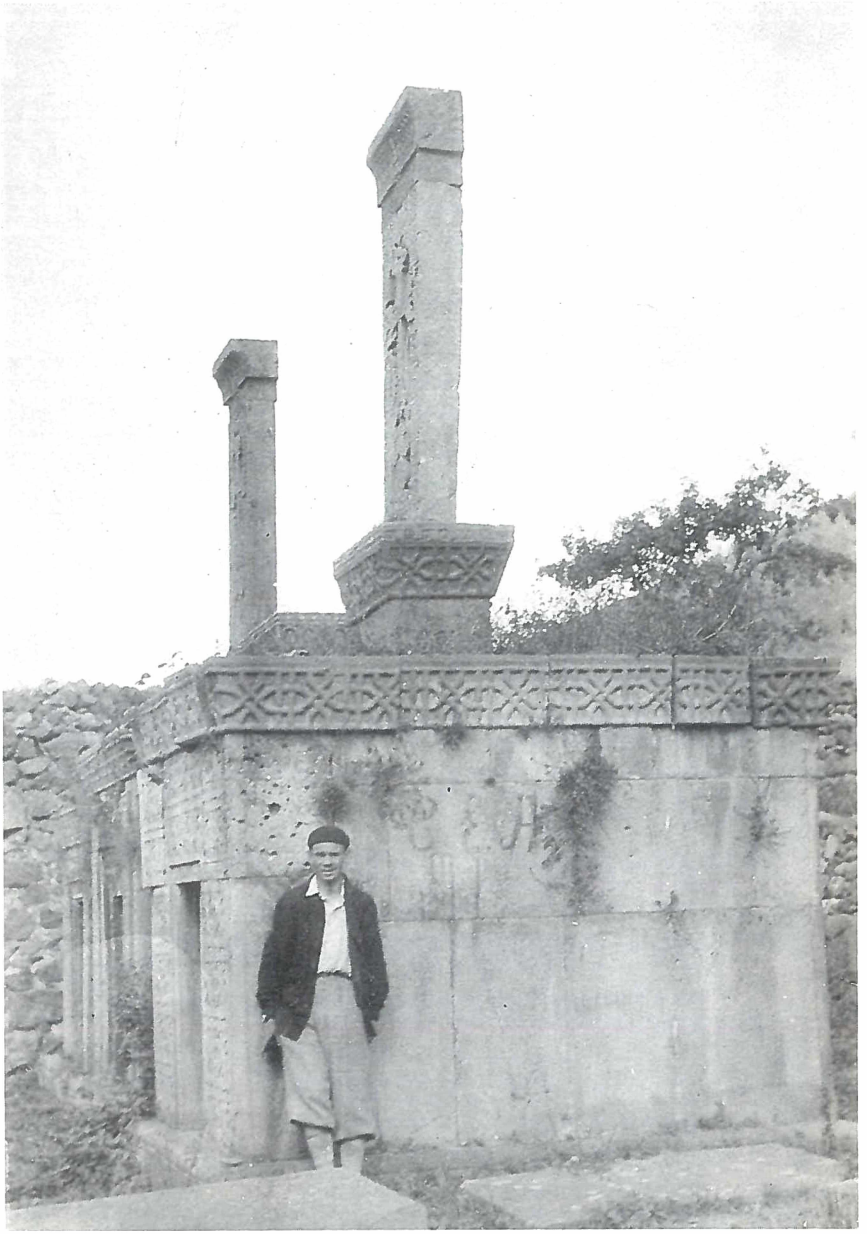
concept du monde — pour reprendre une expression de Naum Gabo — susceptible de révéler un fond dans une forme ». Elle en a l'éloquence et la puissance. Construite selon un ordre rigoureux, elle figure des émotions et un dynamisme de la vie. C'est un style et un « mécanisme visionnaire ». Un « film » écrit dans les pierres, matérialisé dans les formes solides de l'architecture et, même, suscité par elles. Un rêve plastique, qui accueille la réalité (l'homme, les plantes et les animaux) mais en précipite les métamorphoses jusqu'à l'irréel. C'est ce Moyen Age irréaliste et fantastique que Baltrušaitis n'a pas cessé d'explorer dans la suite de ses recherches, sur l'art gothique.

Nous avons vu comment les travaux sur l'art médiéval s'inscrivaient dans un programme de recherches défini par Focillon. La sculpture du XIe siècle, ou ce qu'on appelle « la première sculpture romane » — ses caractères, ses sources et ses origines — devint le cœur de ce programme. Ce fut d'ailleurs l'objet d'une recherche collective, dans le cadre d'un séminaire à la Sorbonne puis au Collège de France. Focillon dégageait les questions et la méthode à suivre, établissait la synthèse des connaissances sûres et des hypothèses probables, relançait l'enquête. Il s'intéressait à ce qu'il appela « les expériences préliminaires », particulièrement éclairantes pour celui qui étudie la « vie des formes », puisqu'elles permettent d'observer la genèse d'un style (en l'occurrence, l'art roman apparu au XIe siècle) et de le différencier. Il pensait, par exemple, que les miniatures irlandaises, du VIIe au Xe siècle — auxquelles il consacra de belles pages dans *L'Art des sculpteurs romans* — constituaient une des formules les plus étonnantes d'un art préroman travaillé par des influences orientales. Il s'intéressa également à l'art mozarabe et à ses échos dans l'art roman espagnol et catalan. Des étudiants explorèrent ces domaines. Mais Baltrušaitis avait assez largement anticipé ces recherches en analysant les chapiteaux de Sant Cugat del Vallès, en Catalogne, dans lesquels Focillon reconnut ensuite des « marques de dégénérescence » dues au « génie baroque » d'un style à son déclin *(Art d'Occident)*.Il avait apporté aussi d'autres ouvertures, en explorant des domaines plus lointains. Par ses études sur la Transcaucasie, il révéla une expérience parallèle à l'art roman proprement dit mais qui lui était singulièrement analogue et même antérieure. C'est là en effet, dans le Caucase, qu'eut lieu le premier réveil de la plastique monumentale qui caractérise l'époque romane. Une imagerie ornementale très élaborée fut expérimentée, sur des chapiteaux et des tympans figurés. Mais la convenance architecturale (l'intégration de

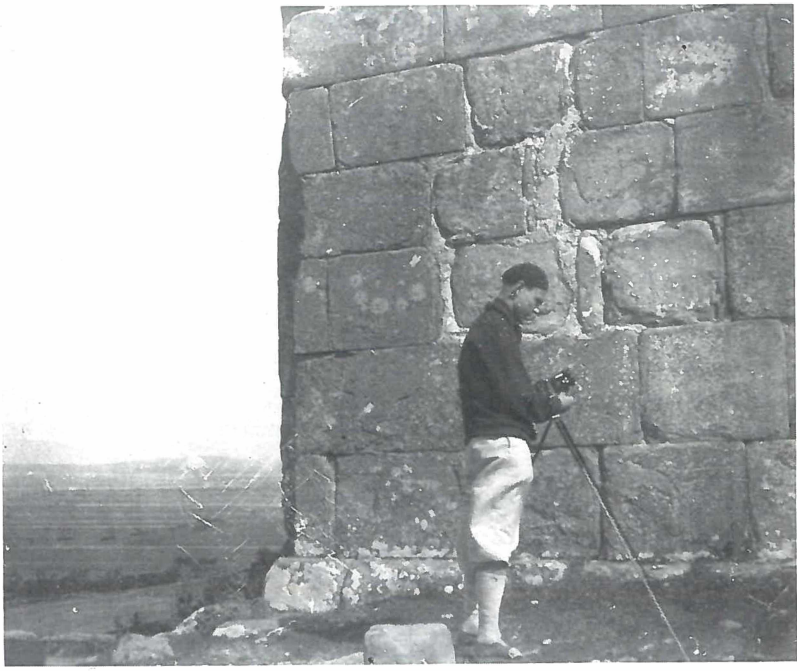
la sculpture dans les masses et les structures de l'édifice) n'était pas entièrement trouvée.

Baltrušaitis progressa avec une rigueur et une régularité étonnantes. C'est après avoir établi, dans *La Stylistique ornementale,* les principes morphologiques de la sculpture romane, qu'il reprit et publia ses recherches généalogiques et comparatives sur les « expériences préliminaires ». Avec *Art sumérien, art roman,* il dépassa toutes les enquêtes menées avant lui. Il définit non pas tant des sources lointaines de l'art roman que des systèmes qui l'avaient anticipé, et les voies par lesquelles ils ont pu exercer une influence en Occident. *Art sumérien, art roman* est donc le complément — ou la suite logique — de *La Stylistique ornementale,* et le développement des études sur l'Arménie et la Géorgie. L'auteur définit parfaitement la convergence d'intérêts et de données ou, si l'on veut, le précipité, qui a produit ce livre : « L'examen de la morphologie des reliefs du XIIe siècle et le résultat d'un certain nombre d'observations faites en Transcaucasie d'une part, d'autre part la présence en Occident d'un grand nombre de thèmes nettement orientaux et qui semblent étroitement liés à la technique de l'ornement, nous ont naturellement conduit vers les sources connues des anciens arts d'Orient. » Baltrušaitis a toujours procédé ainsi, il prend un fil et il le suit, il dégage un système dont il décline les effets et reconstitue les origines, il constitue un tableau en combinant des figures dont il restitue ensuite la mobilité historique (la genèse et les métamorphoses). *Art sumérien, art roman* est la conclusion magistrale d'un premier cycle d'études du Moyen Age, qui ouvre en même temps l'exploration des exotismes menée par la suite.

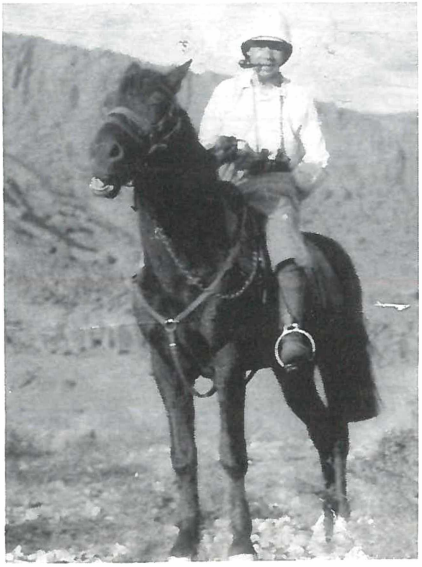
Avant la publication de cet ouvrage, on avait depuis longtemps reconnu en Orient des sources de l'imagerie médiévale. Une énorme bibliographie s'était constituée, depuis les travaux pionniers de Springer autour de 1860.



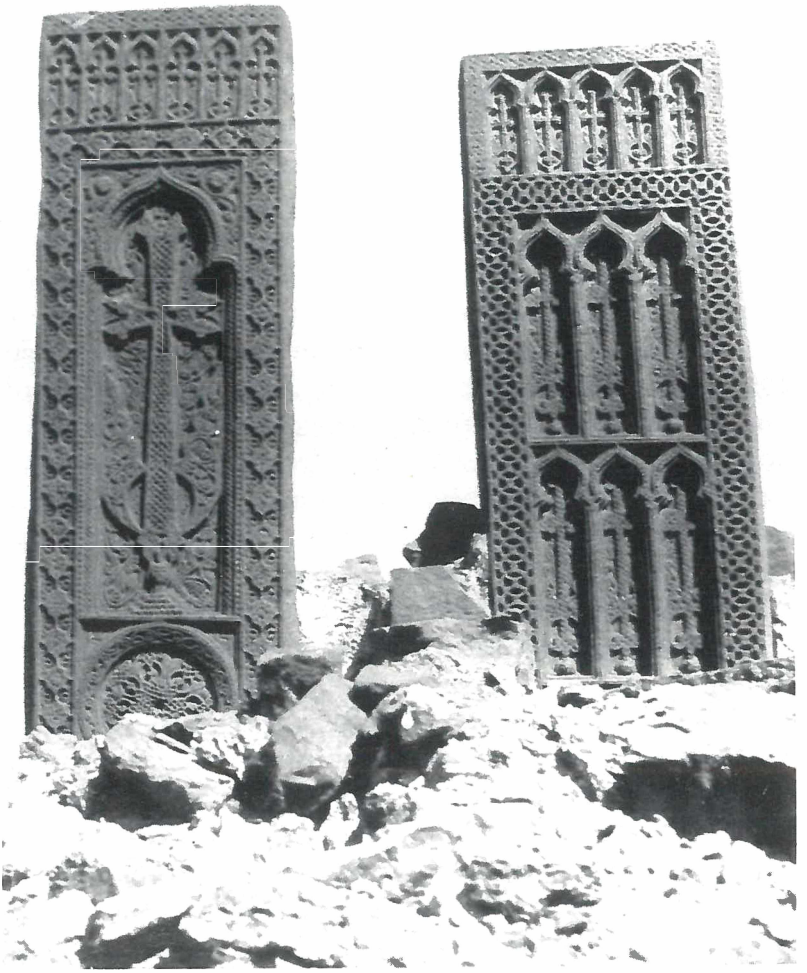
Jurgis Baltrušaitis devant un *hatchkar* (stèle funéraire) du cimetière de Djoulfa (Arménie).



Jurgis Baltrušaitis
en Géorgie, 1927.



Jurgis Baltrušaitis
en Arménie, 1927.



Stèles funéraires *(hatchkar)* du cimetière de Djoulfa (Arménie). Photo Jurgis Baltrušaitis.

En 1931, un érudit allemand, Richard Bernheimer, avait reconstitué précisément les origines immédiates et la généalogie lointaine du bestiaire roman, en remontant jusqu'aux plus anciennes productions du berceau mésopotamien, c'est-à-dire jusqu'à l'art sumérien. Dans le compte rendu qu'il donna de cet ouvrage en 1933, Baltrušaitis indique comment s'est formée sa propre enquête, selon quel processus, quelle méthode, elle s'est développée, et comment elle se présentera dans le livre qui paraîtra l'année suivante.

« L'étude des origines de l'animal roman prend ainsi, écrit-il, une importance considérable. Le problème dépasse largement ses limites. En recherchant la provenance de tel ou tel motif, on est amené à toucher souvent à l'origine d'une stylistique qui, dans l'art roman, a pris tout son caractère et tout son éclat. » En d'autres termes, si elle n'oublie pas les données de l'analyse morphologique, l'enquête généalogique ne peut pas se satisfaire de comparaisons iconographiques, aussi subtiles soient-elles. Richard Bernheimer a « renforcé les liens entre les motifs de l'art roman et le répertoire des arts asianiques », mais il n'a « pas fait une place assez large et assez ferme aux mouvements qui lient les formes, les engendrent et les renouvellent. C'est l'étude savamment conduite de certains éléments d'un répertoire, ce n'est pas l'analyse des rapports de style. » Cette critique mène finalement à un véritable programme : « Il reste ainsi à vérifier si la genèse du monstre roman et la genèse du monstre sumérien obéissent aux mêmes lois et si la coïncidence de quelques types est due à une simple parenté de thème ou à la même technique créatrice. Tout le problème change ainsi de face. Il s'élargit et prend une ampleur nouvelle. Au lieu de se borner à la question des rapports iconographiques d'un groupe particulier de thèmes, il nous amène à envisager la question de l'origine d'un style tout entier. Ce qui importe surtout dans

cet ordre de recherches, c'est d'établir, non seulement les liens extérieurs et les accords de quelques sujets, mais aussi l'analogie et la filiation des techniques qui les ont engendrés. En d'autres termes, il y a lieu d'examiner, pour le cas qui nous occupe, si la dialectique ornementale qui suscite et crée le bestiaire roman se retrouve dans l'art sumérien et les arts qui en sont nés, si elle obéit au même principe et si l'on peut y reconnaître les débuts d'une stylistique qui, ressuscitée à plusieurs reprises, à des époques et dans des milieux différents, s'épanouit enfin dans la sculpture romane. »

Cette longue citation s'imposait, car nous avons là un des meilleurs — et rares — exposés suivis de méthode proposés par Baltrušaitis. Le lecteur d'*Art sumérien, art roman* pourra vérifier si le livre correspond au programme — dont il retrouvera d'ailleurs plus ou moins l'énoncé dans l'introduction. Dans ce texte étonnant, stupéfiant par sa concision et la rapidité de la démonstration, s'est glissé également, comme par un jeu de réflexion, de mise en abîme, ou encore par un effet de concentration, une de ces fables, de ces légendes, que Baltrušaitis, depuis cette première trouvaille, affectionne tout particulièrement. C'est le résumé, le récit accéléré, voire l'emblème des influences orientales sur l'art chrétien d'Occident. C'est le thème de Gilgamesh, ou l'homme aux lions. La figure d'un héros sumérien sans cesse réincarné, à travers ses multiples épiphanies, dans l'épopée des formes. Baltrušaitis ne s'y est pas trompé. Il a sorti cette légende du livre, où elle était encore dispersée, incomplète, et, l'année suivante, en 1935, il publiait dans une revue spécialisée un essai intitulé « Gilgamesh (Notes sur l'histoire d'une forme) ». C'est la première étude d'iconologie qu'il ait rédigée, comparable, dans une certaine mesure, aux enquêtes menées par Panofsky ou Saxl sur les développements historiques d'un thème iconographique. Mais il indique assez clairement

dans le titre même de l'essai que la perspective qu'il adopte n'est pas la même. Il ne s'intéresse pas tant, en effet, à la légende de Gilgamesh, telle qu'elle a pu être transmise par les sources écrites, qu'aux représentations données du héros dans les arts visuels, et qui se fondent d'ailleurs sur un épisode tout à fait mineur de la légende : le combat avec des animaux sauvages. Le motif est d'inspiration ornementale ; le personnage est debout, entouré de deux animaux symétriques, affrontés ou adossés. Il se propage, à travers la glyptique et les arts précieux, dans toutes les anciennes civilisations du Proche-Orient et de la Méditerranée (l'Égypte, Mycènes). Comme l'avait déjà montré Émile Mâle, le thème a fini par s'introduire dans la sculpture romane, en passant par les tissus sassanides. Mais le motif initial s'est, à travers cette immense migration, constamment transformé, il a reçu les significations les plus diverses. La forme n'a fait que varier, sans modification de la structure, mais Gilgamesh a été remplacé par d'autres personnages jouant le même rôle ou un rôle similaire. C'est Enkidou jouant avec des fauves, ou un monstre ailé entouré de griffons, ou, dans un registre plus paisible, une déesse de la Fécondité d'inspiration crétoise qui caresse deux bouquetins. Toute une imagerie symbolique défile dans le même cadre formel. « A l'intérieur du même réseau figuré apparaissent Daniel dans la fosse aux lions, Samson terrassant les bêtes, des saints combattant des monstres, des images diverses de la vie et des croyances nouvelles, enfin le Dieu de l'Apocalypse. »

Baltrušaitis aime ces moments où il peut accélérer son récit, serrer en peu de mots une longue séquence historique, égrener des noms et des images, puis accélérer encore. Comme si l'histoire devenait le mouvement régulier d'une roue qui présente à chaque arrêt une figure nouvelle. Ou un film d'animation qui enchaîne des images, non par le déplacement du cadre, ni par la mobilité des personnages,

mais par la transformation progressive des images elles-mêmes dans leurs composantes formelles. Nous pensons à ces machineries optiques que l'auteur décrira plus tard dans son grand livre sur la catoptrique (ou science des miroirs). La « vie des formes » est donc aussi un jeu des images, comme l'essai sur Gilgamesh en donne l'exemple. « On peut concevoir l'iconographie, écrivait Focillon, de plusieurs manières, soit comme la variation des formes sur le même sens, soit comme la variation des sens sur la même forme. » Baltrušaitis a choisi évidemment la seconde solution. Émile Mâle avait établi la présence de Gilgamesh dans la sculpture romane, en distinguant cette figure de Daniel dans la fosse aux lions. « Daniel, disait-il, n'est pas un dompteur de monstres. » Un personnage entouré de deux lions qu'il saisit à la gorge ne peut être que le héros sumérien. Baltrušaitis n'ignore pas cette différence iconographique. Mais sa démarche est inverse. Gilgamesh, dès les premières représentations qui en ont été données, n'était plus tant le héros de la légende qu'une figure ornementale. Il y a un thème Gilgamesh, qui dérive de la fable. Mais c'est la forme Gilgamesh qui intéresse ici l'historien. C'est elle qui a structuré, pendant des siècles, bien d'autres représentations, plus ou moins proches du thème initial. Hercule en est évidemment plus proche qu'une déesse de la Fécondité, mais la question n'est pas là. Le propos essentiel, c'est l'efficacité historique de la forme, puisque, de toute façon, à travers ces nombreuses migrations, le sens initial de la figure s'est nécessairement perdu. Certes, celle-ci se retrouve au Moyen Age, dans une forme presque identique à l'original, ce qui permet à Émile Mâle de la distinguer des figures voisines, comme Daniel. Mais il faut savoir reconnaître également la permanence de la forme Gilgamesh, vidée de son sens, dans le thème de Daniel, quand celui-ci s'est déformé pour s'adapter au modèle sumérien.

Baltrušaitis donne l'exemple d'une plaque de ceinturon barbare. Les deux lions entourant Daniel ne sont pas couchés à ses pieds — comme le voudrait le thème iconographique — mais redressés, la tête en bas : « Comme sur un cylindre sumérien archaïque ou sur un relief hittite les lions qui lèchent les pieds du prophète sont renversés. Leurs corps se dressent verticalement, les pattes de derrière projetées en l'air. Naturelle dans la figuration du héros sumérien qui tient sa proie par les pattes et par la queue, cette attitude devient ici paradoxale. Elle montre que l'artiste n'a que servilement copié, sans s'en douter, l'image d'un conte perdu. Bien qu'animée par une iconographie plus douce et plus humaine, la scène conserve l'élan sauvage des combats de la mythologie mésopotamienne. » Cette composition répète la structure sumérienne ; elle obéit parfaitement à la logique ornementale qui a produit et qui définit cette structure, et dont la permanence a été démontrée de l'art sumérien à l'art roman. Si nous voulions maintenant éviter la moindre concession à Émile Mâle, nous pourrions dire, en forçant les traits : il n'y a pas de figure originale, car il n'y a jamais eu qu'une forme prête à accueillir toutes les significations. Il n'y a pas d'original, car ceci supposerait l'exacte adéquation d'une forme à une signification, alors que la forme est d'abord un schéma, un cadre, une structure. Le schéma dérive, sans aucun doute, d'une légende, mais il en transpose la puissance dans un registre formel. Il concentre la fable, en conserve l'esprit (la charge d'émotion) mais non la lettre. La structure est définie par une logique stylistique plus que par une fable particulière, et elle se manifeste (plus qu'elle ne se définit) à travers le jeu des images, leurs incessantes variations, ou métamorphoses.

Malgré sa brièveté, l'essai sur Gilgamesh méritait ce long commentaire. Ce n'est pas qu'un complément d'*Art sumérien, art roman,* c'est aussi le prototype des enquêtes

menées ultérieurement. La méthode est rigoureuse et neuve, bien qu'elle n'ait jamais été exposée en tant que telle, en dehors de quelques remarques rapides. Elle se rattache à l'iconologie, mais elle se distingue de l'analyse des symboles culturels généralement pratiquée. Elle rompt avec la démarche suivie par Émile Mâle. Elle ne peut être assimilée aux procédures mises en place par Panofsky dans la tradition de Warburg. « L'iconologie, écrit George Kubler, est une forme d'histoire de la culture, dans laquelle l'étude des œuvres d'art tire des conclusions d'ordre culturel. Comme elle dépend de traditions littéraires très anciennes, l'iconologie s'est limitée jusqu'à présent à l'étude de la tradition gréco-romaine et de ses survivances. Les continuités des thèmes en sont la substance principale. Les arrêts et les ruptures se situent au-delà du champ visuel de l'iconologue, comme toutes les formes de civilisation privées d'une documentation abondante. » Baltrušaitis, non plus que Kubler, ne pouvait donc se satisfaire d'une telle méthode. Il établit, pour sa part, une définition « structuraliste », avant la lettre, de la « forme » (ou motif formel). Celle-ci n'est pas le vêtement plus ou moins changeant d'un thème également variable. Cette « dialectique » entre la forme et la figure (selon la signification courante de ces deux mots), il ne l'ignore pas, bien qu'il la traite parfois rapidement. L'essentiel, pour lui, est de dégager une structure et de suivre son fonctionnement dans l'histoire. La vie des formes est aussi jeu des images. Baltrušaitis parle d'un « mécanisme visionnaire ». Et il choisit effectivement les formes les plus efficaces, qui mettent en mouvement le plus grand nombre de figures à travers l'histoire. Pour revenir une dernière fois à Gilgamesh, le thème lui-même n'a cessé de circuler à travers les cultures et les civilisations, parce qu'il tient à une fable particulièrement attractive, qui n'a cessé d'aimanter d'autres légendes. On retrouve facilement, sur ce terrain de

l'analyse iconologique, le développement syncrétique des mythologies et les phénomènes de condensation décrits à propos des rêves ou de l'imagination poétique. Mais, pour l'historien d'art, l'efficacité de la fable s'est manifestée surtout selon les possibilités d'une logique formelle, d'origine ornementale, et dans le cadre évolutif d'une composition extrêmement épurée. La « légende des formes » s'est substituée aux formes de la légende. En d'autres termes, ce n'est pas cette légende elle-même qui a été la plus efficace historiquement, c'est la forme, qui a produit ainsi sa propre légende. La « légende d'une forme », c'est son efficacité historique : le récit montre comment elle se nourrit d'une fable — qui se rassemble, se concentre en elle — et comment elle agit, ensuite, selon ses propres forces. Baltrušaitis a une autre méthode, et une autre manière de raconter, que l'iconologue. Il fait l'archéologie et la généalogie des formes légendaires.

Cette méthode, on en trouve un nouvel exercice dans une enquête publiée en 1939, sous le titre *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Age*. Le regard de l'historien s'est porté cette fois aux deux extrêmes d'une période : l'art roman et préroman, la fin du Moyen Age, pour circuler depuis ces deux bases en avant, en arrière, à travers toute l'histoire, et jusqu'à la préhistoire. C'est, à la fois, une ouverture sur les ouvrages consacrés au gothique — qui paraîtront dans les années 1950 —, une confirmation de la méthode expérimentée avec Gilgamesh, et une importante avancée dans l'exploration des mécanismes visionnaires, qui aboutira aux publications sur les anamorphoses et les miroirs, et aux quatre essais regroupés dans *Aberrations*. La *Cosmographie chrétienne* est elle-même constituée de quatre essais. C'est une composition très savante, d'une étonnante complexité, qui anticipe les livres énormes, bourrés d'images, très construits, qui paraîtront plus tard. L'exposé progresse par mouvements circulaires, autour d'un centre

qui se déplace d'un essai à l'autre ou à l'intérieur d'un même essai.

Le premier texte décrit la permanence des thèmes préhistoriques de la roue solaire et du svastika à branches curvilignes, à travers les civilisations, orientales d'abord, puis occidentales, jusqu'à l'époque préromane, avec les miniatures de l'Apocalypse de Beatus de San Millan de Cogolla du xe siècle. Ces figurations symboliques primitives, qui avaient pris une valeur ornementale et zoomorphique en Orient, ont reçu une nouvelle vie dans le haut Moyen Age. Les compositions cosmographiques, analysées dans le second essai, y trouvent leur principe et leur moteur (leur source d'énergie). On peut lire, par exemple : « La roue préhistorique du feu, l'antique symbole solaire, descend sur les disciples du Christ et leur apporte les dons du Saint-Esprit. » La vision s'élargit. Une autre forme cosmogonique, bien plus élaborée, apparaît : la roue du zodiaque, ou cadran du ciel, avec les douze constellations de l'écliptique distribuées en couronne, dont il existe déjà de nombreux exemples dans l'art antique, hellénistique et romain. Les anneaux du zodiaque entourent Hélios (le soleil) ou une représentation du sacrifice de Mithra (l'image de l'année). Le récit montre comment les motifs symboliques se sont multipliés dans une armature de plus en plus rigoureuse : « Un hiéroglyphe du monde se constitue. C'est un labyrinthe de signes distribués dans un réseau de cercles concentriques dont l'écriture évite toute forme vivante et réduit tout à des formules. Soumises à un calcul savant, les images se réorganisent et se dépouillent. Elles sont dictées par un mécanisme dissimulé à l'intérieur du cadran. » Les astres personnifiés de la mythologie sont entrés dans ce système géométrique, de type ornemental, et s'y soumettent : « Les images de l'Antiquité dont rien jusqu'alors ne gênait le mouvement et dont certaines, celles d'Apollon et de Vénus par exemple, étaient conçues et

considérées comme un canon classique, n'échappent pas au réseau magique et despotique des cercles. » L'Antiquité a réveillé ainsi d'anciennes formules ornementales, en les adaptant à de nouveaux besoins. Le Moyen Age fait de même. Le tableau astronomique s'adapte une nouvelle fois, en conservant sa structure. La cosmographie n'est plus mythologique, mais théologique ; elle reste une géométrie. Et c'est par là même, par l'effet de la permanence du réseau géométrique, qu'une valeur cosmique subsiste, à travers les nouvelles spéculations théologiques : « Inscrites à l'intérieur d'une armature céleste, ces différentes compositions en reflètent l'idée. Une forme, une fois fixée, demeure associée à une certaine catégorie de phénomènes. »

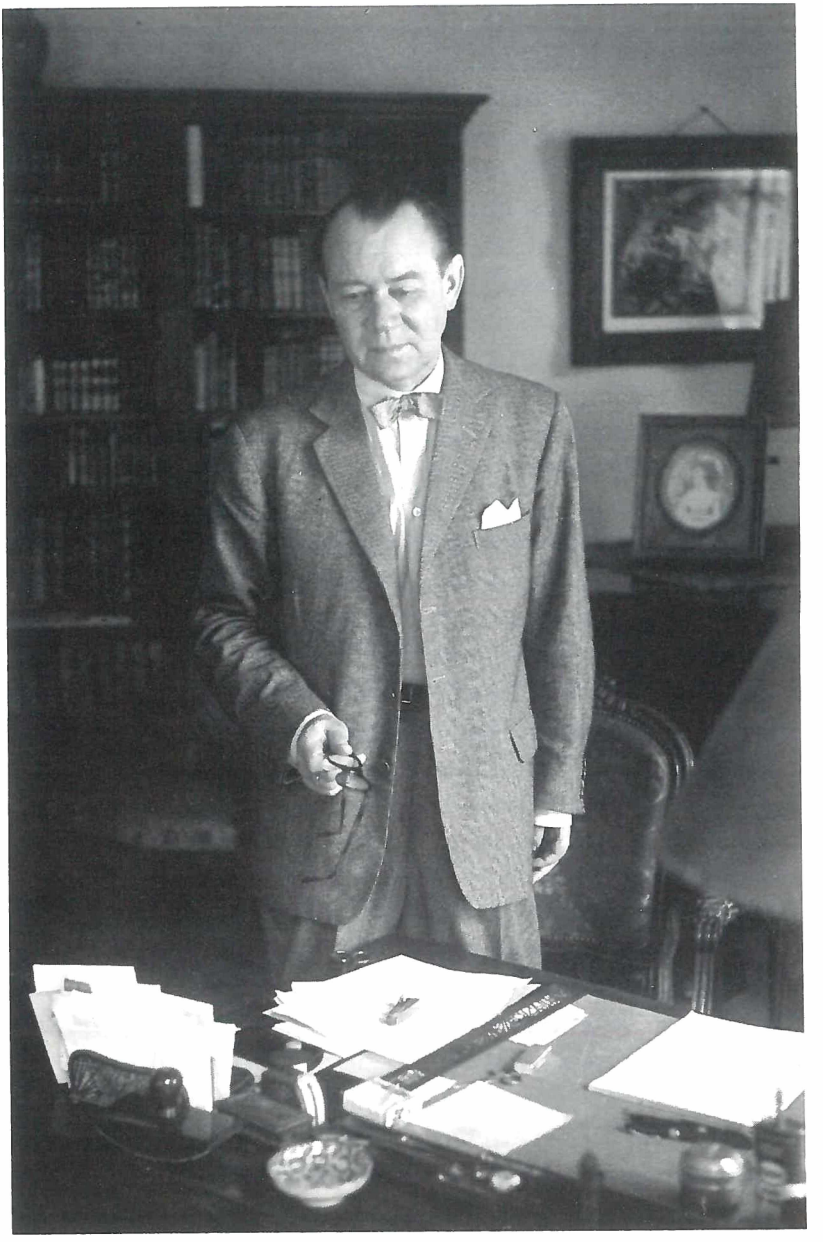
La *Cosmographie chrétienne* est, en quatre essais, ou quatre tableaux, la légende d'une forme, à travers des « permanences » et des « réveils ». Deux notions formées, nous le verrons, par Focillon, et qui orientent les vastes recherches sur l'art gothique et sur la fin du Moyen Age, auxquelles Baltrušaitis se consacre désormais. Le troisième essai publié dans ce livre décrit la formation et les transformations d'une variante des cartes célestes : les roses des vents des manuscrits médiévaux, construites comme des cercles à personnages rayonnants, comme des « roses humaines ». Comme les dieux de l'Olympe symbolisant les astres, les vents personnifiés ont sacrifié leur liberté et sont entrés dans la ronde mécanique des tableaux astronomiques. Ici encore il y a permanence et réveil de l'Orient. Et un processus déjà rencontré : l'introduction des systèmes théologiques dans l'armature ancienne. Ce sont finalement toutes les fables chrétiennes qui se mettent à rayonner. Dans le quatrième essai de cette *Cosmographie,* le mouvement d'extension de l'iconographie va encore s'élargir, les figures se multiplier et se démultiplier, selon des théorèmes et des analogies synoptiques particulièrement sophistiqués. « Toute une série de motifs, l'image de l'Univers, du Ciel,

de l'Enfer, du Paradis, la Genèse, le Jugement Dernier se retrouvent ainsi dans la couronne du zodiaque et les tableaux graphiques de l'Univers. » L'étude porte désormais sur la fin du Moyen Age où se manifeste, dans la désagrégation du gothique, un retour aux origines romanes. Le thème conducteur est l'image de la Vierge aux Sept Douleurs, transpercée de glaives dont les lignes rayonnantes aboutissent à une couronne de médaillons historiés. C'est le symbole du déclin du Moyen Age, avec son goût pour les expressions pathétiques. Mais la composition retrouve la structure bien plus ancienne des tableaux astronomiques. « Sans doute, la prophétie de Siméon disant qu'un glaive traversera l'âme de Marie a créé la métaphore. Mais il existait d'une part un moule ancien tout prêt à accueillir cette forme et, d'autre part, des suggestions nouvelles pour le déploiement des scènes dans l'armature astronomique. » On ne peut donc s'étonner que les médaillons changent de contenu et que la figure centrée de la Vierge puisse être elle-même remplacée. La structure cosmographique continue de manifester sa puissance et son efficacité.

Dans un temps où renaît fortement l'astrologie (même très officiellement, aux côtés de l'enseignement théologique), les figurations célestes renaissent, avec l'ancienne morphologie. Le zodiaque, la rose des vents, les roues d'anges, les cercles reviennent et se multiplient ; la « grandiose machinerie du monde » se reconstitue, plus somptueuse, avec tout l'apport d'un nouveau pittoresque, pathétique et souvent minutieux, tandis que « persiste le souvenir de l'antique symbole solaire ». L'observateur peut avoir le sentiment que les représentations sont d'autant plus nombreuses et détaillées que la structure qui les accueille est plus abstraite. Une ordonnance géométrique rigoureuse continue d'agir en secret sous les compositions en apparence naturalistes. Baltrušaitis suggère finalement

une dernière grande forme circulaire : c'est la grande boucle légendaire du Moyen Age qui se ferme. « Un répertoire plus vaste, écrit-il, se constitue. Des raisonnements nouveaux font pénétrer à l'intérieur de la structure cosmographique des motifs inédits. Jamais la théorie de la valeur magique du nombre n'a joué avec une telle constance. Enfin l'exubérance et la richesse nouvelles des formes se font également jour. Facture, dessin sont bien de leur époque. Les personnages appartiennent à la génération moderne et non au monde roman. Mais à travers ces différents remous se retrouvent les éléments d'un ordre et même une poétique qui ont régné surtout dans la première partie du Moyen Age. »

Comme les spéculations tardives de la cosmographie chrétienne, le livre lui-même est un véritable exercice de virtuosité. Une étourdissante érudition, présentée avec la plus grande économie d'écriture — qui en rend parfois la lecture difficile — s'inscrit dans une structure de pensée très sûre. L'exposé progresse par cercles concentriques. Le livre reproduit ainsi son objet; il semble avoir assimilé, dans sa forme même, l'image des tableaux synoptiques. Comme tout écrivain, Baltrušaitis fait ce qu'il dit, plus qu'il ne dit ce qu'il fait. Sa méthode est désormais éprouvée, mais il ne prend pas la peine de l'exposer, comme s'il craignait de s'y enfermer. Il est surtout convaincu — et je crois qu'il convainc son lecteur — que l'ordre historique des formes légendaires est assez puissant en lui-même pour contenir nécessairement le récit de l'historien. Si celui-ci est juste, il n'est pas besoin d'en donner la recette. Cette réserve, qui s'accorde bien au caractère secret du personnage, reproduit également le mécanisme des formes médiévales, où l'ordre de composition est enfoui, voire caché, sous la profusion et la fantaisie apparemment désordonnée des figures. D'un texte à l'autre, il retrouve la même logique — le même raisonnement — et les mêmes obses-



Jurgis Baltrušaitis devant sa table de travail.

sions. Il a pris un fil (isolé une forme) et il le suit jusqu'au bout, avec une obstination extralucide qui dédouble et multiplie incessamment toutes les figures dont il s'empare. Celles-ci ont vécu et sont revenues avec les formes et à travers elles. Elles renaissent aussi dans le récit de l'historien. Car les formes ne sont pas constituées mais constituantes. Et, autant que des objets d'étude, ce sont des modèles d'expérience.

Après avoir bouclé un cycle de recherches sur l'art roman (ses caractères et ses origines), Baltrušaitis continue ses études de morphologie comparée à propos de l'art gothique, avec un intérêt de plus en plus marqué pour les systèmes de distorsion de l'image et les légendes constituées par la spéculation sur les formes. Il va publier dans les années 1950 deux gros ouvrages sur le gothique — qui, dans leur conception initiale, devaient former une seule publication — et, parallèlement, une série d'essais sur les anamorphoses, les jardins du XVIIIe siècle, les pierres imagées, la cathédrale-forêt, les physiognomonies. Certaines de ces études paraissent d'abord en revue, avant d'être reprises, augmentées, en volume. Ainsi, dès 1952, la revue américaine *Magazine of Art* publie une première version (une esquisse) de l'article sur les jardins du XVIIIe, intitulée « Eighteenth-Century Gardens and Fanciful Landscapes », tandis que l'année précédente, dans *Médecine de France,* un rapide historique des « Têtes composées » replaçait les inventions d'Arcimboldo dans le contexte d'un « renouveau d'étrangetés du Moyen Age » au XVIe siècle, et, au-delà, en remontant dans le temps, les rattachait à l'imagination combinatoire des bestiaires asiatiques et aux assemblages mythologiques de l'antiquité gréco-romaine. On peut observer qu'une récurrence similaire était établie à la fin du texte sur les jardins, puisque l'exotisme du XVIIIe siècle, associé à un retour du gothique, révélait que le naturalisme de cette époque, comme précisément celui du Moyen Age, reposait sur un fonds de symbolisme favorable au fantastique oriental. En 1953 et 1954, deux autres articles parurent dans *Médecine de France* et dans *La revue des arts* sur de véritables « survivances » du Moyen Age. Le premier était consacré aux « Monstres et emblèmes » des XVIe et XVIIe siècles. Le second, reprenant la méthode expérimentée à propos de Gilgamesh, suit le développement, ou, plutôt, les reprises ou « réveils », à l'époque baroque (dans

les emblèmes) puis dans le romantisme fantastique et jusqu'à Grandville, du thème de « la plante à têtes » (ou plante anthropomorphe) que le Moyen Age avait hérité d'une imagerie légendaire islamique (qui peut être elle-même rapportée à des représentations zoomorphiques très anciennes de l'arbre de Vie).

L'année suivante, en 1955, tous ces essais trouvèrent une puissante perspective avec la parution du *Moyen Age fantastique* chez Armand Colin, dans la nouvelle collection Henri Focillon. Le thème de l'arbre à têtes, le *wak wak*, ou plante parlante, associé à l'arbre zoomorphe, était décliné selon toutes les nuances ou transformations qu'il reçut de ses nombreux usages allégoriques pendant le Moyen Age, jusqu'au début du XVIe siècle, mais, surtout, il prenait place dans le vaste réseau des répertoires antiques et exotiques qui ont alimenté l'art gothique. Dans ce même livre, Baltrušaitis, élargissant considérablement une brève étude de Charles Sterling parue en 1931 sur les apports extrême-orientaux dans le paysage médiéval, révélait l'importance du répertoire chinois dans l'univers tératomorphe de l'âge gothique et de la fin du Moyen Age, dans les foules monstrueuses des Enfers, des Tentations et des Apocalypses. Mais c'est, durant cette même année 1955, chez un autre éditeur, Olivier Perrin, dans une collection récemment créée par André Chastel, « Jeu savant », que parut l'étude sur les anamorphoses — *Anamorphoses ou Perspectives curieuses* — et, deux ans plus tard, les *Aberrations,* dans la même collection. Ce dernier livre rassemblait les « quatre essais sur la légende des formes » (la physiognomonie animale, les pierres imagées, la cathédrale-forêt et les jardins du XVIIIe siècle) entrepris après les études sur l'art médiéval, tandis que *Réveils et prodiges,* la somme des recherches sur le gothique, qui donne la fondation du *Moyen Age fantastique* et qui assure la pleine continuité avec les recherches antérieures sur l'art roman, ne parut qu'en

1960, chez Armand Colin. Les troubles de l'histoire (l'interruption de la guerre) et les méandres de l'édition ont donc à la fois perturbé la chronologie des travaux et précipité leur rencontre. Deux époques se sont mêlées. Les études sur le Moyen Age se sont trouvées déportées de leur contexte initial et projetées dans un nouveau champ d'intérêts. Les textes sur le « gothique fantastique » étaient désormais entrelacés avec d'autres essais, postérieurs. Le lecteur était ainsi invité à les lire différemment. *Le Moyen Age fantastique,* paru avant *Réveils et prodiges,* n'était plus nécessairement rattaché aux livres parus dans les années 1930 sur l'art roman. Aujourd'hui même, la réédition des œuvres chez Flammarion semble reproduire ces décalages et ces déplacements, puisque *Réveils et prodiges* reparaît encore après *Le Moyen Age fantastique* et même après *La Quête d'Isis* de 1967.

A vrai dire, c'est bien durant ces années 1950 que l'œuvre d'ensemble s'est affirmée dans toute sa singularité et dans toute son ampleur, qu'elle déborde radicalement le contexte du médiévisme et de l'archéologie dans lequel elle s'est initialement formée. Cette ouverture est celle d'un auteur qui a parfaitement assimilé la discipline des études historiques mais qui invente de plus en plus ses objets de recherche et qui creuse ses obsessions en dehors de tout programme académique. C'est la singularité d'un historien qui refuse autant l'anonymat d'une méthode étroitement philologique et positiviste que l'originalité arbitraire d'une pensée purement spéculative. Baltrušaitis a donc à la fois subi et construit une position marginale, solitaire. Dans les années 1930, tout en travaillant avec Focillon, il a enseigné à l'Université de Kaunas en Lithuanie. Son père était alors en poste, je le rappelle, à Moscou. C'était une période difficile, malgré un travail acharné — qui représentait une sorte d'évasion — et la complicité amicale de Focillon. Puis, ce fut la guerre, un exode, la mort de Focillon,

l'Occupation pendant laquelle la famille Baltrušaitis choisit de se retirer entièrement de la vie parisienne, dans l'appartement du XIVe arrondissement, où, toutefois, à partir de 1943, eurent lieu ces fameuses réunions d'historiens d'art que j'ai déjà évoquées. Celles-ci continuèrent après la Libération. Mais la disparition de Focillon modifia rapidement la situation des recherches d'histoire de l'art en France. Les disciples se séparèrent et les réunions cessèrent. Baltrušaitis n'eut pas de poste dans l'Université française. Par absence totale d'ambition, autant que par fierté et par un farouche besoin d'indépendance, il se trouvait à l'écart des cercles académiques et des institutions. Il enseigna un peu aux États-Unis, mais il travaillait en réalité de plus en plus seul. Enfin, depuis la guerre, il avait interrompu ses voyages d'exploration archéologique, que de nouveaux intérêts de recherche exigeaient heureusement bien moins qu'auparavant. Mais, ainsi isolé, il était aussi dégagé de toute servitude ; il n'avait aucun savoir à transmettre régulièrement, aucune responsabilité à l'égard d'élèves ou de disciples, aucune « position » à entretenir ; il ne se sentait tenu à aucun effort pédagogique, à aucun exposé de sa méthode. Il put donc mener un travail énorme de recherche et d'écriture, de plus en plus singulier, en dehors des sentiers battus et même, à partir de la guerre, en dehors des axes d'étude dégagés par Focillon. Et tout concourut, y compris de nouvelles difficultés graves de santé, à cette nouvelle orientation. La force de l'œuvre tenait désormais, plus que jamais, à l'extraordinaire autonomie de son auteur.

Il ne faut pas oublier, toutefois, que les quatre ouvrages parus de 1955 à 1960 participent de deux époques différentes. Si les *Anamorphoses* et les *Aberrations* ne doivent rien à l'enseignement ni même à l'esprit de Focillon (ils ont été élaborés pendant et après la guerre), l'exploration du « gothique fantastique », sinon sa formulation, avait été

engagée bien plus tôt, et les premières découvertes furent assimilées au monumental travail de synthèse produit dans l'*Art d'Occident* (1938). Baltrušaitis n'utilisa jamais vraiment le schéma évolutionniste, fondé sur une métaphore biologique, que Focillon avait déjà proposé dans la *Vie des formes* (1934), en distinguant des « âges », ou « états », d'un style : « l'âge expérimental, l'âge classique, l'âge du raffinement, l'âge baroque ». En revanche, il contribua largement à l'élaboration des notions de « survivance » et de « réveil » que Focillon définit et illustra dans ses derniers textes. Bien que publié en 1960 et marqué d'un style très personnel, *Réveils et prodiges* est l'aboutissement monumental de recherches engagées conjointement par les deux historiens. L'*Art d'Occident,* en reprenant le schéma d'évolution des styles quasiment biologique ou physiologique de la *Vie des formes,* établissait surtout la complexité de cette évolution dans le cas de l'art médiéval, en soulignant d'importants décalages de rythme selon les contextes géographiques, culturels, ainsi que de considérables anachronismes de formes, voire des « régressions », qui peuvent être des « anticipations ». Les transformations de l'art médiéval apparaissaient finalement comme des mouvements ou glissements de formes, irréductibles à un simple schéma d'évolution. Des phénomènes de survivances et de réveils de formes anciennes étaient déjà évoqués dans les marges du style gothique (fondé sur la plastique monumentale et l'humanisme) ou dans sa période de décomposition. En 1939, Focillon publia d'ailleurs un essai intitulé « Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français », où sont rapidement esquissés certains arguments développés, avec une tout autre ampleur, dans *Réveils et prodiges*. Focillon dégageait quelques points de « survivance », telles les gargouilles, mais il mettait surtout en valeur un « réveil de l'imagination romane » dans la période « baroque » du gothique. C'est également sur cette

fin du Moyen Age que Baltrušaitis fit porter principalement son attention, ou, plutôt, dans laquelle il reconnut le triomphe de ce qu'il appela « le gothique fantastique ».

Pour Focillon, il existait un caractère permanent de l'art d'Occident, ou, selon ses termes, une « famille d'esprits », qu'il qualifiait de « visionnaire », dont l'empreinte était particulièrement sensible à la fin du Moyen Age. C'est alors, au moment « critique » de l'apparition de la Renaissance que se manifestait le mieux, selon lui, la qualité d' « irréel » de l'art gothique. Focillon rejoignait ainsi les analyses du grand historien néerlandais Johan Huizinga dont *L'Automne du Moyen Age,* publié aux Pays-Bas en 1919, venait de paraître en France, en 1932, sous le titre *Le Déclin du Moyen Age.* Ce livre avait entre autres mérites celui de remettre en question la coupure entre le Moyen Age et la Renaissance et de révéler dans celle-ci une forte persistance de la culture médiévale. Dans l'*Art d'Occident,* Focillon, de son côté, souligna clairement le caractère naturaliste du pur humanisme gothique, mais il montra également que cette idée, aussi forte fût-elle, devait être largement nuancée. La découverte du réel, si elle eut bien lieu, se fit souvent, en effet, dans des formes irréelles, et l'irréel, en retour, se revêtait volontiers des apparences les plus minutieusement exactes. « Répétons-le une fois encore, écrit-il, la découverte de la nature et de l'homme fut conduite, non comme un salubre retour aux choses habituelles et comme une revanche du sens commun, mais comme une révélation extraordinaire, pleine d'étonnements et de merveilles. » Et l'on connaît cette autre formule, devenue célèbre, à propos de Van Eyck : « Si nous voyions la réalité avec ces yeux-là, nous aurions le vertige. » Voici qui coupait court, évidemment, à ce que Focillon lui-même appelait, parlant des historiens d'art, « nos discussions sans fin sur réalisme ou irréalisme à la fin du Moyen Age. »

Baltrušaitis, comme d'habitude, adopta un point de vue plus radical, fondé sur une documentation extrêmement précise et parfaitement construite. Tandis que Focillon terminait l'*Art d'Occident* sur ce qu'on appelait le « Siècle de Bourgogne », avec Van Eyck et Claus Sluter, *Réveils et prodiges,* comme *Le Moyen Age fantastique,* assimile l'œuvre de Jérôme Bosch — qui bascule déjà dans le XVIe siècle — pour en faire le résumé monumental de toute la matière étudiée. Au point de départ de son récit, à l'ouverture du livre, il place un thème particulièrement serré qui établit immédiatement l'argument et le dynamisme de l'exposé et qui, selon une sorte d'enchaînement mécanique, se répercute à tous les étages de l'édifice. Ce sont les fameuses « villes sur arcatures », auxquelles il a déjà consacré une brève étude en 1953 dans un recueil collectif en hommage à l'historien de l'urbanisme Pierre Lavedan. Ces constructions imaginaires, inspirées de modèles carolingiens, ottoniens, surplombent les chapiteaux, occupent les linteaux qui couvrent les tympans du XIIIe siècle ; elles forment des dais au-dessus des grandes statues si caractéristiques de l'humanisme gothique. C'est le songe et l'irréalisme des fables au-dessus des dieux à visage humain. « C'est toute une avenue de temples fantastiques qui se suspend au-dessus des saints rangés dans l'ébrasement. Certains effets de cette architecture sculptée annoncent déjà les villes des visionnaires de la peinture du XVe siècle. » On retrouve ici le principe d'une analyse qui rayonne à partir d'une figure programmatique, ou génératrice, en s'adaptant à la valeur constituante — et non seulement constituée — de la forme examinée. Avant d'aborder les vastes répertoires de survivances et de réveils, et les multiples prodiges, qui forment la matière extraordinairement ramifiée de son enquête, Baltrušaitis s'est porté au cœur du système gothique, pour dégager une forme initiale, et marginale, du fantastique, qui s'est ensuite élargie, selon la progression du livre,

jusqu'aux formes monumentales et autonomes de Jérôme Bosch. Car les villes sur arcatures sont bien la plus claire manifestation d'une sorte de permanence marginale du fantastique prégothique, dans les marges immédiates du plus pur gothique. Le Beau Dieu d'Amiens lui-même est surmonté d'une telle architecture. Pour libérer la sculpture monumentale de l'emprise de l'architecture ou, en d'autres termes, de cette « conformité architecturale » qui définissait le style roman, le gothique a inventé des systèmes de protection — dais, niches, etc. — qui isolent la figure sculptée de l'édifice, mais, par là même, l'unité organique de l'édifice roman était radicalement défaite et toute une figuration parasitaire se mit à envahir l'espace ainsi fragmenté. Baltrušaitis a trouvé là une de ses structures doubles ou « contrastes » qu'il aime particulièrement, le contraste étant, selon la définition donnée dans le Petit Larousse, une « opposition d'effets (...) qui se font ressortir mutuellement ».

« L'architecture construite, écrit-il, finit par être submergée par une architecture imaginaire. Le Moyen Age grandit et se développe dans les contrastes. En restaurant l'antique valeur de la figure humaine, il restitue aussi un cadre fantastique dont l'ordonnance devient un cadre de vie. » Le raisonnement est impeccable. Il n'y a pas de retour à la nature sans retour du passé. Le retour à la nature est nécessairement un réveil de formes historiques. Le naturalisme gothique est sans doute un classicisme ou un atticisme, mais, précisément, pour cette raison même, il est aussi une résurgence de formes classicisantes antérieures : les fonds préromans carolingien et ottonien, Byzance et, au-delà, l'art hellénistique et romain. Le gothique naturaliste est chargé de réminiscences, et ce sont elles qui, intervenant au cœur même du nouveau style, lui impriment, d'abord discrètement, son caractère fantastique. Les niches, surmontées de leur architecture imaginaire, don-

nent un cadre de protection à la statuaire ; elles l'isolent de l'édifice et jouent donc un rôle décisif dans la nouvelle logique morphologique, mais, en même temps, elles réintroduisent une fantaisie plus ancienne. Elles produisent une disjonction entre les structures architecturales et les formes plastiques, dont le premier effet est de libérer cette plastique, mais dont l'effet secondaire, simultané, est de soumettre à nouveau celle-ci au foisonnement d'une fantaisie strictement opposée et désormais débridée. En d'autres termes, le stratagème nécessaire à la libération de la figure naturaliste et moderne produit des retours d'une imagination antiquisante. Un seul mouvement associe des formes contraires et lie indissolublement des formes hétérogènes. « La découverte de la réalité prend place dans une architecture irréelle où se recrée un songe urbain ancien. Les images se libèrent de l'ornement à l'intérieur d'un labyrinthe de figures régulières, raffermies par la géométrie antique et orientale. C'est au milieu d'échafaudages vertigineux, de perspectives démesurées et de fictions que se rétablissent l'équilibre, la mesure de la vie. »

Dans son *Art d'Occident,* Focillon avait déjà indiqué comment la sculpture gothique s'affranchit de l'ordre architectural — avant de se soumettre au modèle de la peinture —, pour libérer la figure humaine, naturaliste, du fantastique ornemental. L'auteur de *Réveils et prodiges* montre que l'art gothique retrouve le fantastique, non seulement dans des « réserves » de formes romanes qui ont survécu à la mutation de style (Focillon avait indiqué rapidement, je le rappelle, ces survivances) mais, plus fondamentalement, dans l'appel de formes plus anciennes, préromanes, produit par la destruction de l'ordre roman. Des cycles d'évolution qui avaient conduit à l'installation du style roman lui-même étaient ainsi remis en mouvement, mais, le plus souvent de telle manière que leurs apports s'intégraient, ou s'alliaient, aux diverses formes

gothiques apparues et développées entre-temps. L'ordre roman ainsi remis à jour et déformé pouvait se confondre finalement, à travers des vestiges chargés d'exotisme, avec l'ordre antique dont les artistes et les archéologues de la première Renaissance commencèrent à recueillir et imiter pieusement les exemples. Dans cette dernière période du gothique, le réveil de la plastique romane est tellement avancé qu'il s'en dégage une légende, entretenue par l'imagination érudite des peintres septentrionaux, comme Van Eyck. Un peu plus tard, les grands cycles tanatographiques de Jérôme Bosch, avec leur foisonnement minutieux de monstres, rassemblent, « dans une synthèse métaphysique du merveilleux et du terrible », toutes les générations de créatures fantastiques produites tout au long d'un Moyen Age qui restera désormais, dans la culture occidentale, l'âge d'or des monstres.

En 1958, Baltrušaitis a publié, dans un recueil collectif (les *Mélanges Gantner*) une importante étude sur « la troisième sculpture romane », c'est-à-dire, en plein XIIIe siècle — au moment du triomphe du classicisme gothique dans l'Île de France —, la permanence de l'art roman, parfois très pur, dans les « périphéries » du midi de la France et de l'Espagne. Ce texte resituait dans la perspective d'une analyse historique (diachronique) un matériau déjà largement décrit en 1931 selon une interprétation strictement morphologique (synchronique). Dans *Réveils et prodiges,* ces analyses de la sculpture romane du XIIIe siècle ne sont que rapidement résumées, car le livre se donne une autre ouverture et porte sur une durée plus longue. L'auteur ne veut pas se contenter d'étudier des anachronismes de formes, aussi passionnants soient-ils pour la compréhension d'une période particulièrement diverse et contrastée. Le maintien des formes romanes au XIIIe siècle n'est qu'un des multiples aspects de son domaine. Il note à ce propos : « Les persistances romanes, bien au-delà du

XIIe siècle, n'appartiennent pas à l'ultime phase d'un monde qui se débat dans les foyers gothiques et se survit dans les milieux plus ou moins "retardataires". Elles correspondent à un état profond et permanent dont une réaffirmation générale marque fortement la dernière période du Moyen Age. » Les persistances, aussi fortes soient-elles, ne font que soutenir des phénomènes plus larges et plus dynamiques de « réveils » qui élargissent et même redéfinissent des données initiales, selon la loi des cycles ou la récurrence d'une structure toujours identique à travers la diversité de ses manifestations successives. S'il y a bien « permanence », celle-ci dépasse donc largement toute stabilité, anachronique, d'un répertoire de formes ou de procédés. La véritable permanence se trouve dans le renouvellement et se révèle pleinement dans la convergence de multiples facteurs (parmi lesquels on peut situer les persistances locales).

Nous retrouvons ici appliquée au réveil du roman dans le gothique la méthode expérimentée dans *Art sumérien, art roman*. Constatant que, « restituée sur une architecture où tout est féerie et illusion, la faune ornementale et fabuleuse s'y incorpore si bien qu'elle passe souvent inaperçue », l'auteur précise : « Quelles que soient les voies directes ou détournées de ce reflux, il appartient à une évolution cyclique. Les archaïsmes reparaissent non pas par accident ou comme par une déviation locale, mais en vertu d'une réaction morphologique générale, obéissant au rythme historique. » En d'autres termes, le rapport entre les deux mondes, ou deux grandes périodes, de l'art du Moyen Age occidental, consiste en un processus de reconstitution, largement transposée, d'un système dans l'autre, et non en de simples greffes ponctuelles. Entre Sumer et l'époque romane, les petites formes élaborées à toutes les époques, au Moyen-Orient ou sur le pourtour de la Méditerranée, et transmises en Occident, avaient sans doute contribué à la

formation de la sculpture romane monumentale, mais l'historien, étudiant les sources lointaines de cet art, n'était pas satisfait de similitudes établies entre des séries situées à des échelles si différentes. L'étude de la plastique monumentale en Transcaucasie donnait le chaînon manquant. De même, les formes marginales et miniatures de l'art gothique confirment ou retrouvent souvent la fantaisie de l'art roman, mais la véritable réintégration du fantastique médiéval ne se réalise complètement que dans le cadre des grands cycles iconographiques (l'*Apocalypse,* l'*Enfer* et les *Bestiaires*) et dans des processus de transfiguration capables d'assimiler de nouveaux répertoires de merveilles et de prodiges. Ainsi, c'est au moment de la désagrégation du gothique, et non dans la périphérie de son triomphe, que se révèle la permanence véritable (structurale, pourrait-on dire) de l'ordre roman, mais celui-ci se manifeste alors dans des formes, ou, plutôt, dans des figures, largement renouvelées. « Le processus est double : restauration des thèmes romans dans leur intégrité, extension sur des données nouvelles. La source souterraine jaillit naturellement quand il n'y a plus d'obstacle, tandis que les facteurs périphériques en facilitent l'expansion. »

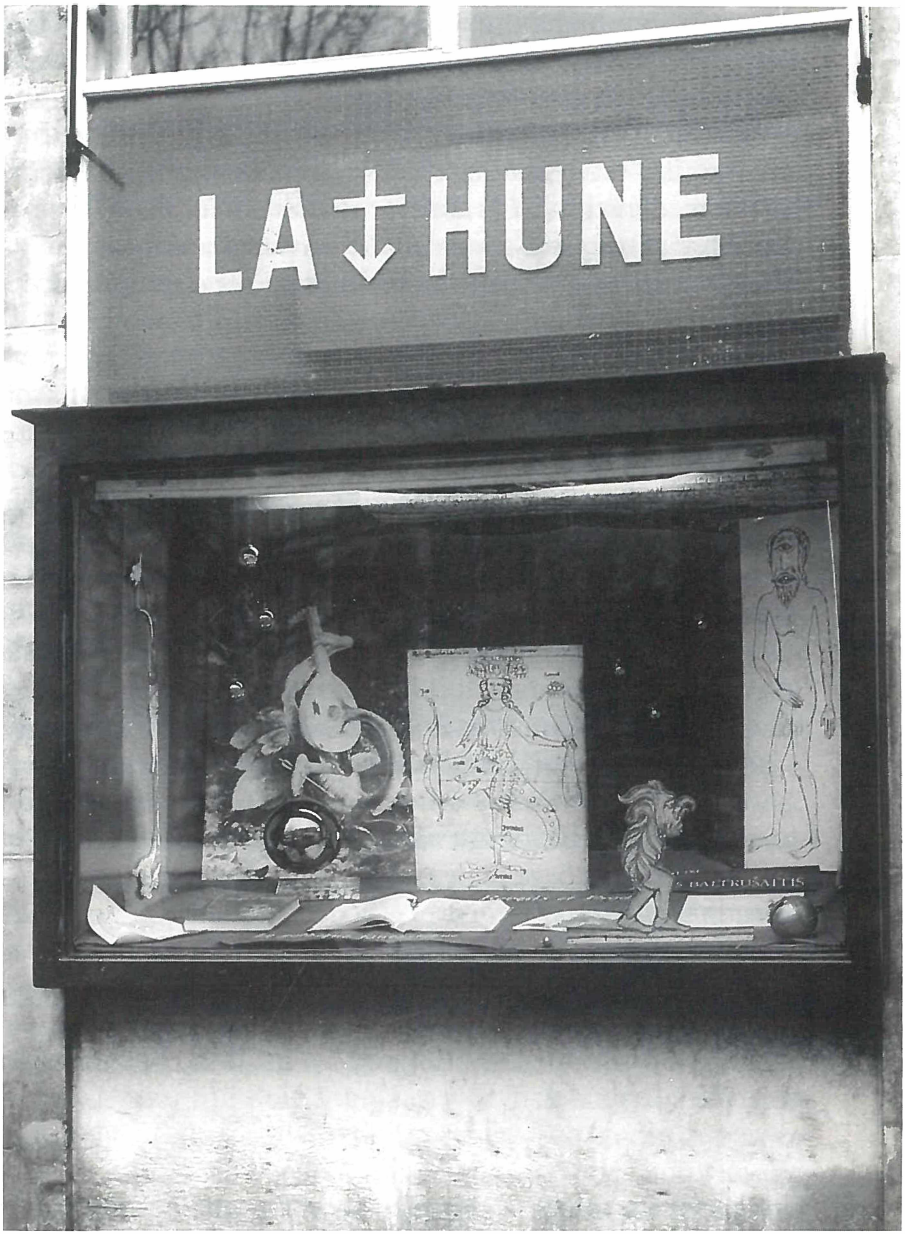
Les prodiges, comme les exotismes, sont des apports extérieurs mais ils s'intègrent d'autant plus facilement et plus profondément au processus que celui-là est plus dynamique et qu'ils se raccordent eux-mêmes plus précisément à un ordre fantastique remis en place et enrichi. Ainsi, les prodiges établis, ou rétablis, par l'érudition des clercs reconstituent un bestiaire similaire, dans le registre des spéculations intellectuelles, à celui des imagiers romans. Un fonds antiquisant de grotesques rejoint, dans les marges des manuscrits enluminés, les monstres et les drôleries médiévales ; il accompagne finalement, dans les premiers livres imprimés, les descriptions de merveilles compilées par les encyclopédistes dans les traités antiques.

Ou encore, une meilleure connaissance de l'Orient, grâce aux voyageurs, confirme et élargit la signification qu'il avait déjà eue pendant le Moyen Age roman. Les cosmographies bouddhiques s'introduisent massivement dans des compositions occidentales du même type, alimentées aux mêmes sources babyloniennes. Le passage par le plus lointain Orient renforce le réveil des sources les plus reculées de l'art roman. Les exotismes apportent bien plus que des compléments aux répertoires occidentaux. Au-delà des productions marginales, ils participent aux processus de transfiguration. Dans un mouvement de réintégration générale, ils sont l'ultime contribution de périphéries démesurément éloignées. Ils introduisent les forces centrifuges les plus puissantes dans des systèmes de figuration dont ils soutiennent et orientent la reconstruction. Toutes ces convergences ressemblent bien aux engrenages, de plus en plus accélérés, d'une monumentale construction mécanique, si raffinée qu'elle a toutes les apparences de la vie. Le travail de l'historien se calque sur les processus même qu'il décrit.

La somme des travaux sur le gothique montre donc que le Moyen Age fantastique a pu se reconstituer comme un système, ou comme une totalité organique, à partir d'expériences marginales. Au moment où l'Occident s'engage dans la Renaissance, Jérôme Bosch rassemble en effet tous les procédés, sinon toute la matière, d'une imagination active dans les marges de l'humanisme gothique. « La "matérialisation d'un songe" qui s'effectue progressivement au cours du XVe siècle s'achève par une fusion complète. La vie et le factice se côtoient et s'interpénètrent. L'intégration des fonds du Moyen Age fantastique constitués dans les domaines différents, alimentés par les apports antiques et exotiques favorisés par ses réveils, dans une vision universelle, est organique. Son développement est d'une puissance d'autant plus explosive qu'il se concen-

tre autour de cycles bien déterminés et qu'il se localise dans des séries compactes. » L'art en Occident du XIIIe au XVe siècle a donné à Baltrušaitis une sorte de poste d'observation privilégié à partir duquel est apparu, s'est reconstitué sous ses yeux, comme automatiquement, un Moyen Age tératomorphe et visionnaire, dans toute sa force de renouvellement, c'est-à-dire bien au-delà de l'invention et même de l'achèvement que peut représenter l'art roman. Comme il avait écrit la légende de Gilgamesh et décrit à ce propos ce qu'il appelle « un mécanisme visionnaire », il a rédigé dans *Réveils et prodiges* la légende de l'art roman et démontré la puissance de celui-ci comme mécanisme du fantastique. Il écrivait récemment dans la dernière édition des *Aberrations* (sous-titré « Essai sur la légende des formes ») « La vie des formes dépend non seulement du lieu où elles existent réellement mais de celui où *elles sont vues* et se recréent. » Le Moyen Age fantastique est en quelque sorte la résultante de la « vision » que l'âge gothique a construite de l'art roman. Baltrušaitis a lui-même adopté, à son tour, ce point de vue, pour décrire l'art gothique. Et ainsi, de ce point de vue marginal, oblique, le tableau établi, ou officiel, de l'époque a été nécessairement déformé, mais il s'est formé également une autre vision, non moins complète que la précédente, et un panorama aussi large, un tableau aussi englobant. On ne peut s'étonner que, parallèlement, soit parue une légende du gothique, qui forme l'un des quatre essais regroupés dans les *Aberrations,* sous le titre « Le roman de l'architecture gothique ».

Les dernières pages de *Réveils et prodiges,* donnant l'illustration de la « concentration » et de la « puissance explosive » des compositions de Bosch, montrent les développements du fantastique médiéval au XVIe siècle, dans les nouvelles compilations des humanistes, comme dans les « caprices érudits » des peintres. Ce Moyen Age



Vitrine de la librairie La Hune, boulevard Saint-Germain à Paris, lors de la sortie de *Réveils et Prodiges,* 1960.

renaît encore une fois avec le maniérisme, comme il le fera plus tard dans le baroque et dans le romantisme. « Un Moyen Age monstrueux se restitue après le Moyen Age et se répand avec le fléchissement du "classicisme italien", comme il s'est répandu avec le fléchissement du "classicisme médiéval". En France, le rayonnement de Bâle et de Zurich s'entrecroise avec celui d'Anvers. Les anormaux et les grotesques revivent, après la grâce de Fontainebleau, comme ils l'ont fait après la grâce de Reims. Le cycle recommence par la fable (Boaistuau). Il se refait intégralement dans la science, associé au nom d'un médecin, parmi les plus illustres (Ambroise Paré). On le retrouve sous Louis XIV dans les emblèmes (Menestrier). » Ces quelques lignes évoquent clairement, en résumé, un mécanisme qui continue d'agir dans les marges de la pensée classique et de la pensée rationaliste, telles, du moins, qu'elles se sont constituées rétrospectivement depuis le XIXe siècle positiviste. A ceci, que l'on peut considérer comme une légende de la raison humaniste, l'historien ne va plus cesser d'opposer les délires, non moins rigoureux, de la pensée visionnaire. Dans les années 1950, la logique des « anamorphoses » (qui relèvent des « curiosités » du XVIe et du XVIIe siècle), celle des « aberrations » (qui sont autant d'illusions optiques) étaient déjà mises en place, même si elles n'avaient pas encore été décrites dans tous leurs développements (surtout les anamorphoses) ni trouvé leur fonction définitive dans l'édifice complet de l'œuvre.

Dans la fantaisie apparemment désordonnée et arbitraire de l'art roman, Baltrušaitis avait reconnu l'exercice d'un ordre rigoureux. Dans l'installation de la plastique humaniste du XIIIe siècle, dans ses marges et dans les formes tourmentées de son évolution, il a retrouvé la permanence, c'est-à-dire le réveil et l'élargissement de cet ordre visionnaire. Dans ces illusions optiques, ces fausses archéologies, ces combinaisons délirantes qu'il appelle « aberrations », il vérifie le fonctionnement du même mécanisme de transfiguration de la réalité ou de l'histoire, mais cette fois à l'intérieur de nouveaux systèmes rationalistes expérimentés depuis la Renaissance, et, parfois, au cœur même de ces systèmes. Car ces aberrations sont effectivement souvent marginales mais elles peuvent aussi nous apparaître comme telles par l'effet de notre propre illusion d'optique, purement rétrospective. Le travail de l'historien consistera alors à rétablir la juste perspective historique qui va remettre ces phénomènes injustement négligés, écartés, à la place qu'ils ont jadis effectivement occupée. Nous avions oublié, en effet, que Descartes avait pu s'intéresser à ces jeux d'enfants, à ces « curiosités », à ces amusements optiques, que sont les anamorphoses ou, plutôt, qu'elles sont devenues au XIXe siècle. Parce que nous voulions absolument couper l'auteur du *Discours de la méthode* de la culture du XVIe siècle, encombrée de superstitions, de compilations et de rhétorique. Parce que nous ne savions pas que la distorsion figurative qu'est l'anamorphose appliquée à une représentation, est déjà inscrite dans tout procédé d'illusion (perspective accélérée ou perspective ralentie) qui doit compenser la distorsion de la vision naturelle. Baltrušaitis a donc ouvert son analyse par ce simple rappel, en convoquant les plus grandes autorités de l'Antiquité, Platon, Vitruve, auxquels se sont conformés les meilleurs artistes de la Renaissance et du XVIIe siècle. De même, il montre que Le Brun, le « premier peintre » de

Louis XIV, grand maître de l'Académie royale, s'est passionné pour la physiognomonie animale. Cette aberration rappelle évidemment les hybrides du Moyen Age, mais, dans le contexte de la pédagogie et des doctrines picturales du XVIIe siècle, elle contribue à la très officielle nomenclature de l'expression des passions, imposée par l'Académie et soutenue par la théorie anatomique de Descartes. Plus tard, à la fin du XVIIIe et pendant tout le XIXe siècle, cette spéculation, venue du fond du Moyen Age et, plus loin, de l'Antiquité, se retrouve au centre des recherches d'anthropologie physique menées par des savants universellement respectés. Elle inspire Balzac et les artistes caricaturistes qui reprennent les formules proposées par Le Brun.

On pourrait multiplier les exemples. En réalité, toutes les aberrations ainsi décrites acquièrent la logique d'un exposé scientifique et un puissant développement à chacune des étapes de réveil du gothique dans les époques successives du maniérisme, du baroque (avec la figure récurrente du grand polygraphe Athanasius Kircher) et, surtout, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, au moment du véritable *revival* gothique. Le Brun s'était passionné, comme aucun autre peintre ne le fera, pour la physiognomonie. Mais il était « à la fois en retard et en avance sur son époque » : « Pour que l'action de ses systèmes puisse s'exercer avec une véritable force, il faut attendre près d'un siècle. » Et le texte précise : « Sans doute, la faune humaine reste-t-elle toujours présente dans la pensée. Elle appartient à une couche stable de l'imagination et se refait sans cesse dans les allégories, dans les emblèmes et dans les fables, mais sans y tenir toujours la même place. C'est à partir de la fin du XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe siècle que l'on assiste à sa plus vaste propagation depuis le Moyen Age. » C'est à la même époque que Lavater publie ses vastes physiognomonies

animales (de 1775 à 1778, pour la première édition allemande), suivi de Gall (qui publie ses études de craniologie en 1818). C'est alors, également, que Dézallier d'Argenville et Robinet établissent des séries de pierres imagées. En 1872, Goethe (qui avait d'ailleurs collaboré avec Lavater dans ses études d'histoire naturelle), de passage à Strasbourg, compare la cathédrale à un arbre. Le thème de l'origine sylvestre de l'art gothique vient de recevoir l'aval de l'une des principales autorités de l'époque. Chateaubriand et Friedrich Schlegel, au tout début du XIXe siècle, développent l'argumentation contenue dans la comparaison du poète. Enfin, l'essai sur les « jardins, pays d'illusion » s'ouvre, dans sa dernière version (depuis le catalogue d'une exposition à l'hôtel de Sully en 1977) sur la description d'une boîte catoptrique (qui est rapportée des recherches plus récentes sur la science des miroirs), mais ce texte porte d'abord sur l'art des jardins pittoresques, anglo-chinois, apparu dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Sa version initiale, publiée, je le rappelle, en 1952, avait été augmentée pour sa reprise en volume, et un extrait en était paru quelques années plus tard dans la revue *Landscape,* avec le sous-titre « China and the Eighteenth Century Garden ». La relation, à peine esquissée dans la première version, entre le système naturaliste et les « transfigurations » au XVIIIe siècle, d'une part, et, d'autre part, les mêmes convergences au cours du Moyen Age, est désormais fortement soulignée, puisque toute la fin du texte — qui clôt d'ailleurs le volume — est consacrée à cette période. Le XVIIIe siècle apparaît donc comme un nouveau point de vue d'où l'on peut, une nouvelle fois, considérer le Moyen Age fantastique.

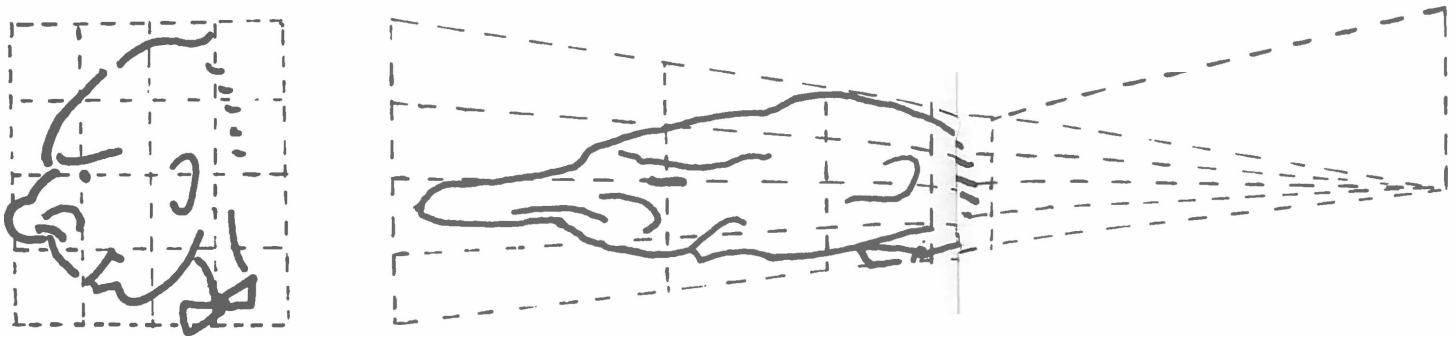
Si les *Aberrations* renvoient ainsi clairement aux recherches sur le Moyen Age, l'étude sur les anamorphoses occupe une place différente. De tous les textes, c'est celui qui a trouvé le plus d'échos dans le public ; c'est aussi celui

qui, d'une édition à l'autre, depuis la première en 1955, a été le plus développé. L'enrichissement de la matière est en effet considérable si l'on compare le petit volume publié dans la collection « Jeu savant » et la somme parue récemment. Le fait même que, dans l'édition actuelle des œuvres chez Flammarion, les *Aberrations* et *La Quête d'Isis* soient désormais regroupées comme en une trilogie, sous le titre « Perspectives dépravées », avec les *Anamorphoses,* prouve assez l'importance de cette étude. De la part d'un auteur très attentif à la présentation et à la distribution de ses livres, nous avons ici une indication précise. Initialement, l'essai était sous-titré « Perspectives curieuses » ; il se rattachait à l'exploration de la culture des « prodiges » collectionnés dans les *Wunderkammern* (cabinets de curiosités). Mais le point de départ de ces recherches sur un sujet qui était tombé dans un oubli presque total, tient aux premières passions de Baltrušaitis pour les spéculations géométriques, qui l'avaient amené, dans les années 1930, à collectionner les traités de perspective des XVIe et XVIIe siècles, à une époque, donc, où son domaine de recherches exclusif, l'archéologie médiévale, n'avait encore aucune relation avec la Renaissance ni avec la période du baroque. En 1955, juste avant la parution de *Réveils et prodiges,* une relation est désormais établie entre les études sur la fin du Moyen Age et les anamorphoses. Mais, pendant les trente ans qui vont suivre, l'intérêt initial va se confirmer. Le chercheur s'attache à reconstituer, dans ses moindres détails, l'histoire de plus en plus autonome des « perspectives dépravées ». Et, récemment, à la fin des années 1970, c'est essentiellement en reconsidérant cette enquête, au moment où il travaillait sur la catoptrique, qu'il a pu dégager une formule qui résume la logique de tous ses travaux depuis *La Stylistique ornementale.* Cette formule, qui tient en deux mots, « règle » et « dérèglement » — mais il faudra y revenir — modèle le nouveau titre de *La*

Stylistique : Formations, déformations, et l'auteur précise dans l'avant-propos : « La stylistique romane où la raison géométrique suscite des mondes fantastiques portait déjà en elle le germe des *Perspectives dépravées* (1983-1985) qui traitent souvent elles aussi, dans des domaines différents, de la même question de la dualité des formes. » Ou, ceci, qui est encore plus clair, dans la préface : « L'antinomie initiale de l'ordre architectural et du désordre qui nous a d'abord frappé se trouve résolue par une conciliation de termes. En fait, le soi-disant désordre n'est autre chose qu'un ordre dans la mesure où il procède de structures extérieures indépendantes de l'objet, en l'occurrence de la géométrie des figures régulières. (...) Le mécanisme visionnaire, où l'abstraction s'empare de la réalité, où la spéculation traite la matière selon sa logique propre, fonctionne sans défaillance dans plusieurs cas. C'est une figure de l'esprit que l'on retrouve dans différents replis de la pensée humaine. Nous l'avons rencontré à maintes reprises [dans les *Perspectives dépravées*] et nous l'avons traité sans faire état de ses affinités avec les prodiges médiévaux. Et c'est maintenant seulement, en reprenant un ancien livre, que nous nous sommes aperçu qu'il s'agissait des mêmes problèmes. »

En réalité, quand il est question dans ces lignes d'une « figure de l'esprit » étudiée sans qu'aucune relation n'ait été explicitement établie avec les prodiges médiévaux, il faut penser surtout aux recherches sur les anamorphoses, puisque les *Aberrations* marquaient au contraire très clairement, comme nous l'avons vu, la référence au fantastique médiéval. Ceci confirme encore la place toute particulière occupée par les *Anamorphoses* dans la construction d'ensemble de l'œuvre. Les perspectives « curieuses » ou « dépravées » sont donc l'exacte reprise du système de la stylistique ornementale qui procède par « déformations calculées ». Mais, jamais, bien sûr, dans l'art roman, ces calculs

PORTRAIT DE JURGIS BALTRUŠAITIS



Anamorphose
de Jurgis Baltrušaitis
par lui-même.

n'avaient été aussi explicites, ni précis, que dans l'élaboration méthodique, scientifique, des distorsions anamorphotiques. Plus encore, on peut trouver dans ces exercices d'une « optique miraculeuse » ou — selon une définition plus modeste du procédé — dans ces formes de « récréations » et « divertissements », le parfait exemple d'une transfiguration des apparences produite par la projection d'une représentation formée d'après un point de vue oblique sur une représentation formée selon des règles qui visent ordinairement l'illusion la plus transparente possible. Ce phénomène de double vision est une sorte de concentration, dans une pure mécanique morphologique, des phénomènes historiques de déformation et de restitution dégagés à propos des réveils du Moyen Age. Baltrušaitis se méfie, certes, des analogies approximatives — dont il propose d'ailleurs un bêtisier à la fin de son ouvrage —, mais on pourrait dire que l'anamorphose est la figure idéale, l'image parfaite, de tous les renversements de « perspective » dans le domaine de l'histoire, qui ont été analysés dans les autres livres. La reprise des *Aberrations* et de *La Quête d'Isis* dans la série des « perspectives dépravées » va clairement dans ce sens. Et l'histoire même des anamorphoses nous y encourage. L'aberration qui consiste à voir partout des anamorphoses, à en généraliser la métaphore, n'est pas réservée, en effet, aux intellectuels contemporains qui se sont emparé d'une trouvaille séduisante. Le procédé d'illusion qu'est la « perspective curieuse » est aussi et surtout un mode de spéculation sur les moyens et la nature de l'illusion. Parfaitement systématisé, voire normalisé, il a été introduit au XVIIe siècle dans un vaste réseau de constructions philosophiques et théologiques ; il est devenu lui-même objet de spéculations intellectuelles. Mis au service d'une pensée allégorique (sur l'inconstance, la « vanité » des choses humaines), il fut interprété comme une allégorie des relations entre l'erreur humaine et la sagesse divine. C'est l'argument somptueusement développé par Bossuet dans un sermon de 1662 : ce qui est informe et confus du point de vue de l'homme sans Dieu se rétablit dans une vision parfaitement ordonnée du point de vue de la foi. Ainsi, à l'époque des « monstres raisonnés », où les prodiges médiévaux sont transposés en représentations allégoriques, nous trouvons dans l'anamorphose le point d'articulation exemplaire entre un ordre de l'imagination formelle et un ordre de la spéculation intellectuelle. Le « mécanisme visionnaire, où l'abstraction s'empare de la réalité, où la spéculation traite la matière selon sa logique propre » — d'après la préface, déjà citée, de *Formations, déformations* —, ce mécanisme apparaît plus que

jamais comme une « figure de l'esprit ». La permanence d'une structure ou d'une forme constituante, que nous avions déjà plusieurs fois relevée dans des textes antérieurs, est désormais confirmée dans la permanence d'une loi de la pensée visionnaire. Les *Anamorphoses* ont définitivement replacé l'ensemble des travaux menés auparavant, ou parallèlement, dans la perspective d'une étude systématique de cette pensée.

C'est dans cette perspective que *La Stylistique ornementale* a été récemment réécrite et présentée, et que se situe manifestement le *Miroir* (1978). Ici encore, le sujet est abordé de biais. Le parti pris, déjà déclaré dans le sous-titre « Essai sur une légende scientifique », est encore précisé par les trois mots du programme liminaire : « Révélations, science-fiction et fallacies »; il est développé dans la préface. « Prodige de la reproduction instantanée et complète », le miroir peut être considéré comme un fidèle et précieux instrument pour l'homme, puisqu'il lui donne une connaissance directe et précise de lui-même et du monde qui l'entoure; clair, lumineux, il « devient symbole de la vision inaltérée des choses », et allégorie de la sagesse. Mais quelques pages ont suffi pour situer et écarter toutes ces considérations. Ce sont d'autres usages, d'autres significations qui vont être étudiés : le miroir comme « instrument de transfiguration des univers », « son revers et ses abîmes ». En établissant une pure ressemblance, le miroir doit confirmer une apparence identique à elle-même. « Le *Speculum majus* que nous montrons ici a des propriétés contraires. La réalité n'y est pas restituée, mais mise en pièces, et c'est un autre monde qui s'y refait avec ses débris. Les mêmes lois de réflexion qui, sur une surface plane, isolée, donnent des figures similaires, font naître dans des miroirs multipliés et incurvés différemment disposés, des visions fallacieuses et féeriques. » Le renversement est complet. Tous les caractères d'un usage positif basculent

dans la fiction et les déductions du faux-semblant. La reproduction devient déformation, la connaissance du monde environnant cède aux révélations les plus improbables et à l'évasion dans la rêverie de mondes imaginaires. Les usages les plus audacieux sont confirmés par des fables scientifiques et des raisonnements mystiques, dérivés librement de théorèmes mathématiques (Euclide) ou d'un épisode de l'Ancien Testament (Moïse au Sinaï) transposé par saint Paul. L'autorité de la science antique et des Écritures saintes favorise la déraison. A la vision directe de soi-même se substitue la vision indirecte, « en énigme », des divinités invisibles. L'outil de la sagesse devient arme de combat, machine de guerre (le miroir ardent utilisé par Archimède pour défendre Syracuse contre la flotte romaine). Dans tous les répertoires examinés, le même déplacement s'est produit : l'instrument, sans rien perdre de sa clarté mais livré aux calculs d'une science ambiguë, s'est prodigieusement transformé, dépravé, « déréglé » ; il est devenu machine, merveilleuse ou infernale, persuasive ou contraignante. La « vision » qui, dans l'univers des études et des fantaisies mathématiques, est synonyme de multiplication, s'est substituée à la simple division, mais très logiquement, puisque celle-là contenait déjà la possibilité de toutes les aberrations, puisque l'identité s'y échappe toujours dans son double. Au XVIIe siècle, au moment où la raison se rétablit, le miroir apparaît, dans une formule parfaite et contradictoire de la célèbre *Iconologie* de Cesare Ripa, comme « le vrai symbole de la fausseté ». Et Baltrušaitis commence : « Pour les mathématiciens de même que pour les philosophes et les poètes, la catoptrique n'est pas autre chose que la science d'une illusion et d'un mensonge. »

Aussi ne peut-on s'étonner que le miroir, symbole si contradictoire et objet d'une science si perverse, ait constamment échappé à sa définition la plus positive. Celle-ci n'étant jamais, redisons-le, que l'illusion rétrospec-

tive d'une pensée trop craintive qui veut à tout prix fixer des formules infrangibles et prescrire les « bons usages ». On ne peut plus s'étonner de l'infinie diversité des effets de miroir imaginés et comme identifiés, sur les supports les plus extraordinaires (et les plus lointains, tels la lune et même le soleil), par la « curiosité » scientifique. Instrument de métamorphoses dans les machineries fantastiques décrites par Kircher, le miroir, considéré dans sa plus abusive définition comme un « corps réfléchissant » est nécessairement soumis lui-même à toutes les métamorphoses. Comme les mathématiciens, les philosophes et les poètes de l'âge baroque, Baltrušaitis reconstitue la « science d'une illusion et d'un mensonge », au lieu d'analyser et de réfuter simplement l'illusion et le mensonge d'une fausse science. Car il se tient, comme les hommes du XVIIe siècle, au plus près de la légende, dont il montre que les réfutations sur des points particuliers ont été, sur un plan général, une permanente extension. Avec sa précision habituelle, appliquée depuis les *Anamorphoses* aux plus folles déductions — dont la science contemporaine apporte toutefois ici des confirmations inespérées —, il étudie simultanément les développements systématiques (synchroniques) et historiques (diachroniques) de cette légende. Les tableaux et les récits alternent, dans une succession de larges chapitres qui reprend librement une distribution proposée par un certain Raphaël Mirami dans un opuscule de 1582. En réalité, la distinction entre système et récit chronologique (telle qu'elle avait été établie, par nécessité, entre *La Stylistique ornementale* et *Art sumérien, art roman*) tend ici à se résoudre, car l'histoire, resserrée sur une légende, se développe elle-même systématiquement, selon des règles bien précises, déjà vérifiées, de déformation et de restitution, dont l'anamorphose est la figure exemplaire. L'ouvrage, comme les précédents, est un gigantesque kaléidoscope, où tout effet nouveau dépend d'une nouvelle position des mêmes

éléments, mais il est, plus que jamais, construit à l'image de son objet, puisque celui-ci, à partir de quelques combinaisons ou de très simples distorsions, se multiplie comme à l'infini. *Speculum,* origine et instrument de la « spéculation », le miroir est devenu en lui-même, après toutes sortes de dépravations, l'objet de savants raisonnements allégoriques, comme l'anamorphose. Et l'auteur, porté par ce mouvement, peut finalement, dans les toutes dernières lignes de son ouvrage, y reconnaître la formule idéale, ou le symbole, de la logique sous-jacente de l'ensemble de ses recherches. « Le corps réfléchissant, écrit-il alors, ne cesse d'émerveiller et de surprendre. De toutes les branches de la science exacte, la catoptrique, science visionnaire par excellence, était la plus propice à l'éclosion de mondes fantastiques. Les deux constantes antinomiques — dérèglement et règle — en définissent la poésie et la singularité. »

Dans ces applications curieuses et déréglées de la géométrie et de l'optique que sont les anamorphoses et la catoptrique, Baltrušaitis a trouvé la réalisation exemplaire, rêvée, du modèle mécaniste qu'il avait toujours suivi dans ses analyses morphologiques, et même historiques, du Moyen Age fantastique, et ceci depuis son tout premier livre, *L'Art médiéval en Géorgie et en Arménie,* qui s'ouvrait par une minutieuse reconstitution de la combinatoire de figures géométriques générée par l'entrelacs. A l'horizon d'un rationalisme médiéval — dont il n'avait jamais étudié vraiment le développement, puisqu'il avait préféré porter son attention sur les formes et les images —, il a rencontré, au XVIIe siècle, des mathématiciens, des philosophes et des poètes qui ont suivi le même modèle mécaniste, en l'appliquant volontiers au même répertoire fantastique ou à un répertoire similaire. Ce sont de véritables machines, subtilement réglées, qui produisent maintenant ces combinaisons incessantes du vraisemblable et de l'imagi-

naire, dont la valeur systématique ne pouvait qu'être induite, auparavant, de la rigueur d'une stylistique ornementale ou de l'ordonnance régulière des tableaux cosmogoniques. Une relation, certes, avait été indiquée entre le foisonnement de l'ornementation romane et les méandres de la dialectique. Entre « l'art de géométrie » de Villard de Honnecourt et la philosophie de Robert Grosseteste, avec son « extraordinaire absolutisme géométrique » (Focillon), cette relation était encore plus évidente ; et, comme l'a montré Étienne Gilson, « la réforme cartésienne » est en germe dans cette philosophie du XIIIe siècle, nourrie des travaux des mathématiciens arabes, qui mettaient en avant les calculs de l'optique et de l'astronomie. Roger Bacon, le principal disciple de Grosseteste, apparaît d'ailleurs en bonne place dans *Le Miroir*. Mais l'idéal mécaniste du « classicisme » cartésien a profité aussi des multiples développements apportés à cette spéculation par les artistes et les théoriciens de la Renaissance. En étudiant le cercle d'intellectuels formé autour de Descartes, l'auteur des *Anamorphoses* a donc touché le point d'aboutissement d'une pensée rationaliste très ramifiée. C'est, à ses yeux, le prolongement et la relance d'un vaste mouvement qui a toujours réintégré la fantaisie médiévale dans de nouveaux raisonnements, autant qu'elle l'a combattue. La même géométrie visionnaire, renforcée par de nouveaux calculs, a quitté l'ordre ornemental des édifices romans et des marges gothiques, et s'est mise au service d'une « philosophie de l'artifice » qui fonde — et relativise — l'alliance des arts et des sciences. Avec la perspective linéaire, la science de l'illusion et du simulacre est née. Descartes (cité dans les *Anamorphoses*) confirme la nécessité du doute en observant l'inévitable tromperie de ces images, puisque « souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles, et des quarrés par des losanges que par d'autres quarrés ; ainsi de toutes les autres figures : en sorte

que souvent, pour estre plus parfaites en qualités d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne luy pas ressembler ». Baltrušaitis rapproche cette remarque de la pensée des sophistes et des considérations de Vitruve avec lesquelles il avait ouvert son exposé. On pourrait dire aussi, en forçant à peine l'interprétation, que l'esprit, s'il veut jouir de la représentation des choses, doit accepter d'être abusé par la science, et que la rationalité moderne a inventé le plaisir d'être dupe. La géométrie, la mécanique et l'optique n'ont plus cessé de servir cette logique perverse. Baudelaire, qui refusait la foi positiviste et reconnaissait dans l'imagination « la reine des facultés », écrit dans son *Salon de 1859,* en récusant le naturalisme des paysagistes contemporains : « Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie énorme et brutale sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés, mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai, tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs justement parce qu'ils ont négligé de mentir. »

Cette citation nous rappelle la passion initiale de Baltrušaitis pour le théâtre, et pour un théâtre où l'action du mystère est précisément calculée, comme dans le spectacle d'Hans Sachs reconstitué par Max Herrmann et, bien sûr, chez Gordon Craig. Celui-ci n'avait-il pas ouvert le premier numéro de la revue *The Mask,* en 1908, par un poème-manifeste intitulé « Geometry »? Les théâtres catoptriques décrits dans *Le Miroir* l'auraient sans doute enchanté. Nous trouvons dans l'introduction des *Aberrations* cette déclaration d'Oscar Wilde : « Les vérités métaphysiques sont les vérités des masques », qui participe évidemment du même esprit. C'est l'art hiératique des vieilles civilisations dont voulait s'inspirer, je le rappelle, Gordon Craig ; c'est l'art des marionnettes dont la source, selon lui,

était à trouver dans l'ancienne Égypte, dans le théâtre sacré de Thèbes évoqué par Hérodote, dans les fêtes de l'Inde, car « la marionnette, écrivait-il, est la descendante des antiques idoles de pierre des temples, elle est l'image dégénérée d'un Dieu ». Baltrušaitis, on le vérifie dans ses derniers ouvrages, a été fortement marqué par ce personnage fabuleux de son enfance, dont il admirait particulièrement les maquettes de mises en scène avec leurs petites figures disposées dans un réseau de formes abstraites, régulières. Mais c'est dans *La Quête d'Isis* que cette imprégnation est la plus sensible. L'illusion, la fiction sont ici des caractères de l'imagination mythologique. C'est le développement d'une légende greffée sur les réminiscences des mystères isiaques célébrés durant l'antiquité hellénistique et romaine. C'est le réveil au Moyen Age et pendant la Renaissance d'un panthéon égyptien revu par les Grecs, et incessamment réinterprété par les historiens jusqu'au XIXe siècle ; mouvement si puissant qu'on peut parler d'une « Renaissance égyptienne » qui « chemine constamment derrière la Renaissance antique et parfois l'approfondit ou la submerge ». L'exposé, toutefois, n'a pas suivi une stricte progression chronologique. Après une introduction qui donne le cadre de la légende (ses origines, son ampleur et les raisons générales de son succès), il commence par cette période dont nous avons déjà pu constater l'importance depuis les *Aberrations :* la fin du XVIIIe siècle, que l'on qualifie parfois de « préromantique », avec ses mages, ses idéologues et ses grammairiens, tous passionnés par les formes primitives et universelles du langage et de la religion. La mise en scène (et les idoles) des fêtes républicaines de la Révolution, celle de l'opéra maçonnique mis en musique par Mozart dans *La Flûte enchantée* forment les points d'orgue du livre. Le récit commence donc par l'aboutissement et le triomphe spectaculaire de la légende sur une scène agrandie aux dimensions de l'histoire elle-

même. Peu de temps avant le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion, l'épopée vécue de la Révolution française a rejoint l'épopée rêvée de la divinité égyptienne. « La Révolution a combattu l'Église en ranimant les divinités égyptiennes... » Assimilée à une « religion universelle », cosmogonique, selon laquelle « l'origine de tous les cultes » est une contemplation des puissances de la nature, Isis est pour Charles-François Dupuis une figure primitive de la Vierge ; Notre-Dame de Paris est transfigurée en *Iseum*. Ailleurs, à l'autre bout de l'Europe, à Vienne, *La Flûte enchantée* est représentée pour la première fois en 1791. A Berlin, en 1815, Frédéric Schinkel élabore pour cet opéra un décor fastueux, aussi imagé que les dioramas installés à Paris et à Londres quelques années plus tard. « La scène finale est une apothéose de pyramides, de mastabas et d'obélisques lumineux qui montent derrière une avenue de temples et de sphinx. (...) L'Égypte d'un songe envahit tout et elle finit par écraser Mozart qui l'avait suscitée. »

Mais, derrière cette « magie énorme et brutale » — pour reprendre les termes de Baudelaire — l'historien retrouve la machinerie immensément ramifiée de la légende, dans la masse non moins énorme des « bricolages » savants. C'est l'érudition hallucinée par la fable antique. L'enchaînement s'est d'abord reconstruit dans les livres comme une légende scientifique, par les voies de la philologie, de l'archéologie et de la mythologie comparée, avant de retrouver, dans le spectacle et dans les rites d'initiation, la puissance modernisée des anciens mystères. Le roman est l'aboutissement de cette légende, et comme sa nature secrète, dans la mesure où il est récit d'initiation et peut assurer ainsi le passage de l'épopée à la poésie romantique. En 1791, Novalis ébauche les fameux *Disciples à Saïs*, où le thème de l'Isis dévoilée est associé à une quête mystique de la nature et de l'identité : « Il souleva le voile de la déesse de Saïs. Il vit — miracle des miracles — lui-

même. » Dans *Le Miroir,* ce coup de théâtre est appelé à figurer comme un des prodiges de la catoptrique et d'une technique de révélation indirecte, « en énigme ». Ici, la structure romanesque rencontre la reprise et la réinterprétation contemporaines des mystères. Dans l'histoire des réveils d'Isis, le roman a précédé le théâtre (avant de s'en emparer), comme la bibliothèque a précédé le spectacle. C'est une fiction de l'abbé Terrasson, *Séthos,* en 1731, qui a inspiré le livret de *La Flûte enchantée.* De même, Isis a été vue, hallucinée, et multipliée par les érudits, telle la déesse hellénistique « aux mille noms », avant que son invisibilité ne fût mise en scène. En 1859, Théophile Gautier publie *Le Roman de la momie.* « Par son sujet et la manière de sa composition, le livre, nous dit-on, rejoint une longue tradition. Le roman de la momie a été écrit et récrit pendant des siècles par des auteurs qui n'étaient pas toujours des romanciers. » Le roman n'est donc pas seulement œuvre romanesque. Quand il s'avoue comme fiction, il est le signe avant-coureur ou l'effet attardé d'un basculement de l'érudition dans une nouvelle fable mystique, moderne et antiquisante. En amont, c'est l'hermétisme des philosophes de la Renaissance et leurs spéculations allégoriques qui avaient le plus efficacement intégré la légende égyptienne (avec ses dieux et son écriture secrète) dans un système herméneutique et un savant syncrétisme. A la fin du XVIIIe siècle, l'évolution de la légende est achevée, « la théogonie égyptienne devient un instrument d'athéisme et en même temps une tentation et une croyance secrète. Les images romanes et gothiques sont lues comme des hiéroglyphes. Les exégèses théologiques et iconologiques se transforment en initiations. »

Baltrušaitis, qui aime les paradoxes et les renversements de perspective, a écrit un nouveau conte, après les *Anamorphoses* (et le conte cartésien) sur la folie raisonnable et raisonnante. Il a montré cette fois comment l'incrédulité

et le travail de démythisation des Lumières ont, en réalité, renforcé la légende égyptienne reconstituée au Moyen Age, comment le principe naturaliste de la mythologie comparée produisit, à travers le rationalisme de la religion universelle, une sorte de concentration des croyances sur la figure d'Isis. Par l'effet d'un mouvement cyclique accéléré, les idéologues de la Révolution voulurent même, pendant quelques années, substituer la déesse égyptienne à la Vierge chrétienne, comme celle-ci, des siècles plus tôt, et plus lentement, s'était substituée à l'Isis des mystères païens. Quand toutes les divinités étaient réduites à des allégories de la nature, une idole devait rester invisible et mystérieuse dans le temple de Saïs, comme un défi lancé à tout idéal de connaissance et pour rappeler que la vérité apparaît toujours voilée. Au seuil de toute recherche ou quête de savoir, « la sublime inscription du temple » est claire, dans son chiffre secret. Selon Charles Dupuis, il faut lire : « Je suis tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera, et nul mortel n'a encore levé le voile qui me couvre. » C'est un résumé de la pensée hermétique avec son double mouvement de révélation et d'occultation. Novalis et Dupuis, aussi étrange et inconvenante que puisse paraître leur association, sont parfaitement contemporains. *La Quête d'Isis* ne distingue pas leurs mérites littéraires. Elle rétablit, au contraire, la perspective historique dans laquelle ils se retrouvent. Elle nous permet de reconstituer l'enchaînement selon lequel le poète allemand, à l'époque où il était encore enthousiasmé par la Révolution, a pu rencontrer la théorie rationaliste du savant français. Et, derrière eux, se profile de nouveau l'œuvre monumentale d'Athanasius Kircher, publiée au milieu du XVIIe siècle, sous le titre *Œdipus Aegypticus*. Dans l'histoire ainsi contée, il n'y a pas de science délivrée de la croyance (puisque celle-là ne cesse de se déplacer), pas plus qu'il n'y a de poésie pure. Ici, la poésie est aussi bien l'œuvre des grammairiens, des

philologues, des mythographes et des archéologues, qui compilent et comparent étrangement des connaissances souvent douteuses. Elle est commentaire, variation, logique et délire, invention de systèmes et bricolage, bien plus que lyrisme et libre association. Masquée sous les raisonnements, elle s'était perdue avec eux. Baltrušaitis l'a remise à jour systématiquement. « Les égyptologies les plus arides conservent, dit-il, un accent légendaire. Nous présentons le conte dans les contradictions fondamentales qui le font vivre, sans épargner à nos lecteurs aucun des raisonnements techniques, aucune des absurdités singulières qui l'ont servi. Le roman de la momie était alors écrit par des savants. La technique de sa composition, sa poétique opèrent avec le jeu des connaissances exactes et de l'imagination pure. »

Il était prévisible que l'explorateur des marges et des périphéries de la culture européenne, le spécialiste des prodiges et des fantaisies allégoriques, fût conduit un jour dans les arcanes de la pensée hermétique et magique de la Renaissance, du baroque et du XVIIIe siècle romantique. On ne peut pas s'étonner non plus, quand on connaît ses travaux sur les apports de l'Orient dans l'art médiéval, qu'il voulût mieux connaître la formation du premier grand rêve oriental du Romantisme, au moment du *revival* gothique. L'Islam, la Chine, les Indes orientales, tous ces ailleurs légendaires qui ont alimenté l'art d'Occident pendant le Moyen Age, se trouvent désormais rassemblés sous le signe d'Isis, la déesse aux mille noms. La légende égyptienne, qui transfigure les symboles du christianisme comme ceux de l'Antiquité gréco-latine, a produit les plus extraordinaires distorsions de la géographie et de l'histoire dont on pût rêver après l'exemple donné par les anamorphoses. Et que fait d'autre, en effet, *La Quête d'Isis*, sinon d'abord décrire la projection dans la temporalité humaine, historique, d'une temporalité mythique radicalement hété-

rogène ? Les distorsions, les aberrations viennent de cette rencontre. Les effets sont merveilleux, « prodigieux ». Les continents, les nations, les villes, et jusqu'aux moindres d'entre elles (Issy-les-Moulineaux, Issoire, Melun, autant que Paris) sont enchantés par le vocable égyptien. Selon les intérêts (souvent nationalistes autant que théologiques ou philosophiques) des historiens, la déesse n'a cessé de se déplacer, de suivre de nouvelles lignes de migration. Pour un mythographe suédois du XVIIe siècle, Olav Rudbeck, « la déesse est descendue dans la vallée du Nil, non pas de Grèce, mais de Scandinavie en traversant les plaines scythes, avec Borée. Son idole a d'ailleurs la même forme humaine en Laponie et en Égypte. On la voit représentée dans un paysage arctique sortant des neiges comme une plante, avec un tronc noueux à poitrines multipliées. Des bois de rennes pointent de part et d'autre, pareils à des cactus ». Mais Baltrušaitis, comme on le vérifie dans ces lignes, garde la tête froide, quoi qu'il arrive. Il suit la légende, imperturbablement, résume les raisonnements les plus tortueux et décrit leurs effets avec un sérieux toujours égal, sans jugement de valeur. Il analyse les processus de dérivation, mesure les écarts, et, tout au plus s'enchante parfois, discrètement et sans emphase, d'une bizarrerie plus singulière que les autres.

Cette rigueur sans affectation, impassible, est bien celle du constat et de la description. Le texte est écrit dans l'esprit d'une collection de « curiosités ». Chaque citation y a valeur de document, soigneusement rangé dans sa série. La déduction la plus invraisemblable est présentée sur le même plan, avec la même objectivité qu'une analyse ou une supposition confirmée par l'égyptologie moderne et contemporaine. Celle-ci peut mesurer des degrés de vérité dans cette masse de contes et de fictions, mais l'historien de la légende suit un autre propos. La préhistoire de la science positive fondée par Champollion n'est pas étudiée dans la

Vitrine de la librairie La Hune, lors de la sortie de *La Quête d'Isis*, 1967.

perspective d'un rétablissement de la vérité philologique et archéologique, mais comme un système clos avec ses lois de croissance et de variations. Ce sont bien, certes, des « réalités historiques » (la réalité des anciens cultes isiaques) qui forment le terrain sur lequel « des fables insensées ont pris naissance », mais ces réalités ne sont prises en compte, dans l'historique de la légende, que dans l'exacte mesure où elles ont, précisément, généré ces fables. L'historien n'hésite pas alors à fondre sa voix dans celle des chroniqueurs anciens pour confirmer, après eux, si possible, l'existence d'un fonds de croyance attesté par d'authentiques inscriptions lapidaires ou de véritables preuves onomastiques. De même, une erreur répétée, ou subtilement nuancée d'un texte à l'autre, est plus significative qu'un moment de lucidité négative. Celle-là, d'ailleurs, généralement excessive et toujours provisoire, ne fait que relancer le développement de la légende. Les philosophes des Lumières et tous les esprits hostiles aux délires (et aux délices) ésotériques pouvaient bien nier en bloc les superstitions de leur temps, la tradition était plus forte et de nouveaux intérêts entrèrent en jeu dans une fable renouvelée. Les collaborateurs de la fameuse *Histoire de la ville de Paris* de Félibien (1725), par exemple, dénoncèrent violemment les égarements et les bouffonneries des pseudo-historiens sur les origines isiaques de la capitale. « Il en est des villes, écrit l'un d'eux, comme des familles : pour leur attribuer une origine illustre, on va chercher dans l'obscurité des temps les plus éloignés et l'on donne dans un merveilleux et dans la fable ou dans une étymologie souvent équivoque. » L'analyse est parfaitement exacte, et l'historien actuel ne peut qu'ajouter : « Le merveilleux créé par la magie et par l'obscurité du temps, le monde transfiguré par la magie des noms... Nous sommes au cœur de la genèse de la légende. » Mais la lumière ne se fit pas si facilement. Les érudits du camp adverse, aussi « obscu-

rantistes » fussent-ils, n'eurent aucune difficulté à apporter de nouvelles preuves pour relancer, en bloc également, leurs étranges déductions ; si bien qu'au moment de la Révolution eut lieu ce triomphe paradoxal de la déesse égyptienne, qui a tant séduit Baltrušaitis (nous l'avons déjà relevé à deux reprises) qu'il en donne encore un commentaire dans la conclusion de son ouvrage. Malgré la démythisation, note-t-il, « la légende poursuit imperturbablement son chemin jusqu'à la Révolution où, à la suite d'un revirement surprenant, elle est reprise et exaltée précisément par les esprits rationalistes modernes qui y apportent la même passion que les hommes de la Renaissance. »

En réalité, on sait bien que les idéologues de la Révolution avaient besoin d'une nouvelle mythologie pour arracher au christianisme l'enthousiasme populaire ; qu'ils devaient respecter les apparences d'un système rationnel ; qu'ils mettaient à leur service l'agrandissement épique de l'histoire nationale, qui peut se retrouver au principe de tous les mythes. Paul Veyne (dans *Les Grecs ont-ils cru à leur mythe ?*) le rappelait récemment : pour les modernes, la vérité des mythes est dans leur genèse, « car l'âme populaire agrandit les grands faits nationaux ; la légende a pour origine le génie des peuples, qui fabule pour dire ce qui est vrai ; ce qui est le plus vrai dans les légendes, c'est précisément le merveilleux. » Tout ceci peut se lire plus ou moins dans *La Quête d'Isis*. Mais l'étude porte sur des effets plus que sur des causes ; ils sont considérés comme des étapes dans une évolution et un fonctionnement autonomes de la légende qui dépasse les intérêts mis en action. L'affabulation vise bien l'épopée mais elle s'élabore par un bricolage minutieux. Selon Paul Veyne encore, « c'est chez les modernes, de Fontenelle à Cassirer, Bergson et Lévi-Strauss, que le problème du mythe est celui de sa genèse. Pour les Grecs, cette genèse ne faisait pas de difficulté : en

leur fond, les mythes sont d'authentiques traditions historiques ; car comment pourrait-on parler de ce qui n'est pas ? On peut altérer la vérité, mais on ne saurait parler de rien. » *La Quête d'Isis* illustre clairement la dernière de ces deux positions. C'est la légende comme réveil et insistance de la tradition, et comme travail à l'intérieur du corpus que celle-ci constitue. La datation, la citation des sources, la preuve par l'étymologie, tous les procédés de la reconstitution historique se retrouvent dans la légende, car le récit historique, s'il repose sur une tradition réputée a priori authentique, est lui-même légende, « choses à lire » *(legenda)*. Le mélange du véridique et du factice est inévitable. L'autorité supérieure, qui justifie toutes les variations, est la légende elle-même. Les lieux, les dates, les faits sont incessamment récrits, car cette histoire légendaire est déjà littérature. Elle peut être corrigée et augmentée à volonté, puisqu'elle n'est qu'un système de gloses et se définit par le commentaire. Le prestige du « merveilleux » ne fait que renforcer ce système. Finalement, le lecteur se rend compte un jour qu'il a épuisé toutes les histoires. « Le conte est terminé. Les dieux et les rois nilotiques ont fait le tour des continents et ils se sont trouvés à l'origine des civilisations et des nations entières d'Europe et d'Asie. Leur monde fut enchanté et il transfigura l'histoire des religions et des peuples. » Cette clôture finale est celle d'une époque. C'est aussi la clôture du monde et la négation de l'histoire. Donc un système. « La fin irrévocable de l'Égypte ancienne à la suite de l'emprise de l'Islam (641) et les scellés posés sur ses messages jusqu'à leur déchiffrement (1822) ont eu pour conséquence un phénomène inattendu : une Égypte imaginaire, universelle et immortelle a pris naissance loin de ses frontières et s'est substituée à l'Égypte historique. »

Cette clôture est l'enceinte d'un système, semblable aux microcosmes paysagers des « jardins d'illusion », aux

théâtres catoptriques et aux tableaux cosmographiques. C'est à la fois un élargissement et une multiplication de l'histoire et sa réduction. L'instrument de cette réduction est le langage. La conclusion du livre l'établit parfaitement, puisqu'elle propose non seulement une récapitulation du conte mais une description de sa « poétique ». La rhétorique de l'affabulation scientifique est finalement plus sensible que la fable elle-même. Les citations augmentées (ou rectifiées), les preuves par comparaison, les tableaux typologiques, les syllogismes de parenté, les calculs d'invraisemblables datations, et, surtout, les dérivations étymologiques les plus libres, tous ces procédés de spéculation et de falsification forment la structure et le caractère fondamentalement littéraire de la légende. Baltrušaitis qui, dans ses études sur la vie des formes, a toujours évité d'interpréter trop simplement des images par des textes, n'a pas hésité ici à étudier des textes pour eux-mêmes, dans leur propre développement — en établissant parfois les correspondances iconographiques nécessaires —, car la légende, réveil et commentaire d'un mythe, en est aussi une nouvelle écriture (jusqu'à fonder une nouvelle croyance). Et cette écriture obéit à des procédés précis, analogues aux règles morphologiques étudiées antérieurement. La méthode est donc la même, appliquée à un autre « mécanisme visionnaire ». Si l'on pouvait naguère, au-delà d'un simple comparatisme iconographique, reconnaître dans la vie des formes des systèmes et des « légendes », *La Quête d'Isis* décrit, avec la même rigueur, une vie des fables et la légende elle-même comme système.

La différence est précisément qu'il ne s'agit plus ici du dépassement d'un comparatisme restreint (limité à des cas isolés) tel que Baltrušaitis l'avait trouvé chez la plupart des iconographes de l'art médiéval (Courajod, Émile Mâle, Pottier, Bernheimer...) quand il engageait, dans un esprit plus structuraliste, ses propres recherches. *La Quête d'Isis*

décrit, au contraire, un comparatisme généralisé jusqu'à la folie et comparable, en effet, aux délires d'interprétation et aux machineries verbales que la psychanalyse (le cas Schreber décrit par Freud qui aboutit d'ailleurs à des considérations sur la mythologie) et la littérature (les œuvres de Raymond Roussel) ont commencé à nous révéler au XIXe siècle. Travaillés par le démon de l'analogie, ces tissus serrés d'invraisemblances et de figures énigmatiques ont suggéré souvent à leurs commentateurs une comparaison avec les hiéroglyphes. Baltrušaitis, pour sa part, ignore ces répercussions (et nous ne les relèverons pas plus). La perspective qu'il adopte est, comme toujours très stricte : son étude se limite au développement « organique » de la légende égyptienne, jusqu'au déchiffrement des hiéroglyphes. Soucieux d'éviter toute complaisance surréaliste pour le merveilleux (pour la magie et l'astrologie), il n'ignore pas le mépris dans lequel Champollion tenait « la secte des illuminés », les Dupuis, Lenoir « et autres astromânes » qu'il accusait — dans une lettre adressée à son frère en 1809 — de « donner du nez dans les étoiles et expliquer tout par les astres ». Comme d'habitude, Baltrušaitis s'est intéressé à une « aberration » scientifique, mais il n'en a pas réhabilité, plus que dénoncé, les absurdités. Il commente, par exemple, un mythographe particulièrement faussaire du XVe siècle, Nanni de Viterbe, en sachant bien que celui-ci était, comme on l'a relevé déjà en son temps, « le plus inepte de tous, interprétant fabuleusement les auteurs fabuleux... ». Mais il sait aussi que Nanni de Viterbe avait été assez habile et convaincant pour avoir eu, malgré tout, de nombreux émules, et avoir même inspiré le programme iconographique suivi par Pinturicchio dans une prestigieuse décoration du Vatican. Le délire de la fable érudite avait été repris dans la fiction picturale. De même, l'allusion faite initialement au *Roman de la momie* de Gautier n'a pas conduit l'étude à sortir de son cadre

historique et à déborder dans le XIXe siècle romantique, mais elle a fortement confirmé, comme nous l'avons vu, l'intérêt littéraire de la légende ; et c'est en fonction de cet intérêt, si rapidement indiqué, que toute l'étude a pu être conduite.

Mythe et légende, légende et littérature, tels sont les glissements successifs qui ont projeté le délire des mythographes dans l'invention romanesque. Pour l'école positiviste du XIXe siècle — dont les auteurs ne sont pas étudiés dans *La Quête d'Isis* —, les mythes étaient nés de malentendus, d'erreurs linguistiques, d'images verbales interprétées littéralement. Selon une expression de Max Müller (reprise par Michel Bréal), la mythologie « était en réalité une maladie du langage ». Il suffisait de rétablir le sens figuré primitif pour dissiper les brouillards de la légende. Dans ses études sur l'art religieux du XIIIe siècle, Émile Mâle retrouva le même principe d'interprétation littérale d'une métaphore symbolique à l'origine de nombreuses figures sculptées et légendes de la vie des saints. Mais, ce qui, dans la mythologie, était pour les philologues une maladie infantile de l'humanité, cela même était, dans l'art chrétien, pour Émile Mâle, la délicieuse naïveté de « l'âge poétique ». Baltrušaitis analysa, à son tour, des exemples de métaphores latines littéralement illustrées par le jeu du « facteur étymologique », dans les traités d'histoire naturelle (le fameux *Hortus Sanitatis* commenté dans *Réveils et prodiges*) de la fin du XVe siècle. Il reconnut également des procédés de figuration similaires, jouant sur le sens littéral d'une formule symbolique, dans les représentations allégoriques du XVIe siècle, ou, d'une manière particulièrement complexe, dans les emblèmes (images voilées, énigmatiques) du XVIIe siècle (« Monstres et emblèmes... », *Médecine de France,* 1953). Caillois parla à ce propos de « fantastique par métaphore », et d'autres historiens (Mario Praz, Robert Klein...) analysèrent précisément le fonctionnement

de ces énigmes, ou métaphores figurées, ainsi que leur valeur théorique dans une culture fascinée par les signes naturels et les chiffres exemplaires que représentaient alors les hiéroglyphes. *La Quête d'Isis,* qui raconte en partie la légende de l'écriture égyptienne mais qui décrit surtout les hiéroglyphes factices, forgés, de la légende (ceux de Kircher notamment) ne pouvait que développer l'enquête sur la vertu poétique — ou mythologique — des contresens étymologiques, des images linguistiques et des figures du discours. A travers la fiction scientifique et la folle ébriété de l'interprétation onomastique, nous assistons au triomphe d'un discours hanté par les fantasmes. L'erreur linguistique n'est plus seulement une occasion poétique, c'est une véritable contagion et une errance dans le monde, quand celui-là est, selon une formule de *Réveils et prodiges,* « ressaisi par la légende » et transfiguré par l'imaginaire.

De *La Stylistique ornementale* au *Miroir* un réseau d'intérêts, un système d'obsessions, des procédures de raisonnement, un style, bref, ce qu'on peut appeler une œuvre, s'est construit. L'auteur de ces livres est un des très rares historiens d'art de ce siècle qui ne soit pas seulement un érudit ou un expert, ni un homme de lettres, mais un véritable écrivain qui élabore, précisément, des livres, avec un parti pris, une structure, un rythme, un usage mesuré des références, et cela, il faut le préciser, en privilégiant toujours la rigueur de l'exposé sur les effets d'écriture et d'interprétation. Chaque ouvrage propose d'abord au lecteur une énorme masse de documents, de faits, choisis et mis en scène (mis en page). L'enquête a été menée systématiquement, minutieusement, avec toutes les vérifications nécessaires ; elle remonte autant que possible, sur chaque point, à la source la plus lointaine. Les découvertes sont présentées simplement, sans ornements ni développements inutiles, et même, parfois, avec une économie telle que l'assimilation peut en être difficile.

Art sumérien, art roman, notamment, est prodigieux par la rapidité de la démonstration. Il y a dans ce livre une jouissance de la vitesse, une traversée accélérée des siècles et des continents, mais sans la moindre complaisance pour l'exercice intellectuel, comme on en trouve trop souvent dans les essais de ce type ; et ce caractère se retrouve dans tous les autres livres, associé à une extraordinaire profusion du matériau documentaire. Baltrušaitis travaille avec des ciseaux et de la colle ; ses manuscrits ressemblent à d'épais parchemins, couverts d'une écriture serrée ; il ajoute, il superpose, il croise et entrelace les données. Il est un homme de l'enquête et de l'écriture, de l'exploration (dans la formulation de ses découvertes comme dans la recherche), alors que les historiens d'art travaillent généralement avec des fiches et des idées, et qu'ils sont, au mieux, s'ils sont doués de quelque goût pour

la spéculation, des hommes de la synthèse et de la combinatoire.

L'*Art d'Occident* de Focillon, par exemple, est une admirable synthèse, l'ouvrage monumental d'un maître. *Réveils et prodiges,* à égale importance, couvre un champ sans doute plus restreint et plus particulier ; c'est un livre plus difficile, plus heurté ; c'est aussi un livre plus « artistique ». Il y a ici une grande habileté technique et le bonheur d'un jeu inventé, mais ces qualités ne masquent ni l'effort ni la vraie difficulté. L'élégance d'un tel texte est celle d'une œuvre primitive ou d'une pièce constructiviste, et non pas celle, plus fréquente, d'une performance rhétorique. L'artifice y est marqué, dans le rythme et la subtilité de la composition, mais sans effet trop appuyé. Quand nous considérons l'ensemble des ouvrages publiés, nous sommes devant une œuvre moderne qui s'est élaborée sur des matériaux d'enquête très anciens et selon des procédures antérieures aux préceptes modernes. Une véritable affinité s'est d'ailleurs affirmée, dans les derniers livres, avec les auteurs des XVIe et XVIIe siècles (Kircher, Giambattista della Porta, ou le dernier apparu, Raphaël Mirami). Baltrušaitis me disait un jour : « Quand je les lis, je trouve des définitions, des mots, qui auraient pu être les miens. Chaque fois que je peux, je choisis, quand je les cite, ce que j'aurais moi-même écrit. Quand j'écris et quand je les cite, j'ai l'impression que c'est un peu la même chose. Ce n'est pas de la coquetterie, c'est vraiment une affinité. Les juxtapositions de certains mots, les formules un peu bizarres, tout cela me touche dans ce langage très particulier du XVIe et du XVIIe siècle... Il y eut un temps, quand j'ai commencé à écrire, où l'on disait : il faut être très clair. C'est une simplification un peu choquante. »

Ce chercheur, qui est et se veut écrivain, a trouvé ou inventé sa modernité en se tenant à l'écart de son temps et même de sa propre éducation (en feignant d'ignorer ce

qu'elle lui avait apporté), en choisissant les contraintes et les méandres de l'érudition. Le terrain qu'il a choisi pour chaque livre est immense et restreint, chaque fois soigneusement marqué. Gordon Craig (dont j'ai déjà assez parlé) ; Scriabine, qui a consacré la fin de sa vie à la création d'un Mystère ; Meyerhold, et la « biomécanique » ; Milosz, dont les prophéties sur l'Apocalypse sont dignes des divagations décrites dans *La Quête d'Isis,* tous ces personnages du XXe siècle, connus et familiers, n'auront été finalement que les introducteurs à d'autres rencontres dans les siècles passés, à travers les livres et dans cette autre vie qu'a été l'érudition. Peu d'historiens d'art ont été finalement aussi proches de l'art contemporain, dans leur vie comme dans leurs écrits, et, en même temps, aussi détachés de l'actualité et aussi peu curieux, en apparence, de celle-là. Breton, Lacan, Caillois, de nombreux artistes et intellectuels plus ou moins liés au mouvement surréaliste, se sont intéressés à ses derniers livres (les *Anamorphoses*, les *Aberrations*...) ; il les a à peine lus. L'engagement exclusif dans sa propre recherche, son regard parfaitement singulier et comme halluciné l'ont tenu en marge de tous les cercles d'opinions et de toutes les tendances. Il est vrai aussi que peu, très peu d'historiens d'art ont eu à la fois un tel goût pour les systèmes de formes et les délires spéculatifs et une telle méfiance pour les idéologies contemporaines, pour les grandes notions philosophiques ou politiques, pour tous les « ismes » et les mots d'ordre.

Cet historien est d'abord un technicien, comme l'est un peintre ou un sculpteur. Pendant la période des études médiévales, ses analyses morphologiques se fondaient toujours sur des relevés au trait — plus que sur des photographies — extrêmement soignés, à la fois précis et synthétiques, qui révèlent une maîtrise très sûre et un évident talent de dessinateur. A cette époque, il partagea le goût de Focillon pour le croquis caricatural ; il se divertis-

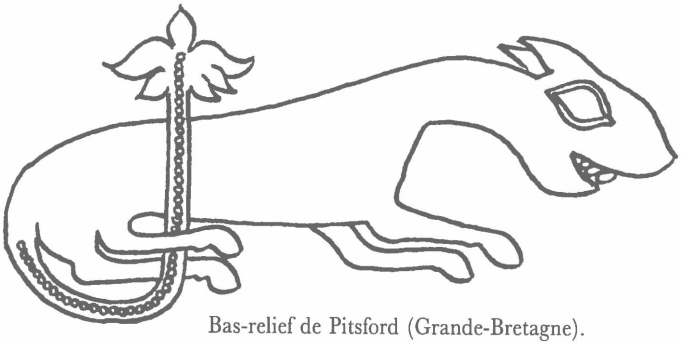
sait à grossir les traits caractéristiques d'un personnage familier, à inventer des figures grotesques. Cela rejoint l'attention qu'il a portée aux moindres variations de l'imagerie médiévale, aux formes marginales, miniatures, du fantastique ornemental. Le recours à la description graphique lui donna un véritable instrument d'analyse ; elle lui permit d'assimiler mentalement, par imitation, les procédures d'invention et les schémas formels de l'art du Moyen Age. C'est par l'exercice de sa propre habileté manuelle qu'il put dégager, avec tant d'autorité, les règles géométriques de la sculpture romane. « Sans la main, écrit Focillon, point de géométrie, car il faut des barres et des ronds pour spéculer sur les propriétés de l'étendue. Avant de reconnaître des pyramides, des cônes, des spires dans les coquilles et dans les cristaux, ne fallait-il pas que les formes régulières eussent d'abord été "jouées" par l'homme dans l'air ou sur le sable ? » *(Éloge de la main.)*

Au moment où je termine cet essai, Jurgis me raconte les saynètes bouffonnes mimées devant lui par Pasternak : des figures du cinéma muet ; les gestes tremblants et les grimaces d'un homme qu'on étrangle, dont on ne voit que la tête et la main (le reste du corps caché derrière une porte) ; les bruits confus d'une conversation dans un couloir de wagon, dont on ne discerne pas les mots. Le précepteur suivant était un étudiant en médecine qui lui apprit à construire des modèles réduits de bateaux, avec tous les détails nécessaires ; plus tard, il vint en France, parti de Riga, sur un vrai bateau qu'il avait également bricolé lui-même. Ces souvenirs, très choisis, de la part d'un homme particulièrement secret, ont valeur de confirmation. Ce sont les échos dans l'âge d'or de l'enfance de quelques signes distinctifs de l'œuvre produite par l'adulte : l'attrait pour la poésie et l'humour des fantaisies grotesques, pour les formes et les constructions miniatures susceptibles de s'élargir. Ce sont aussi quelques traits d'une mythologie

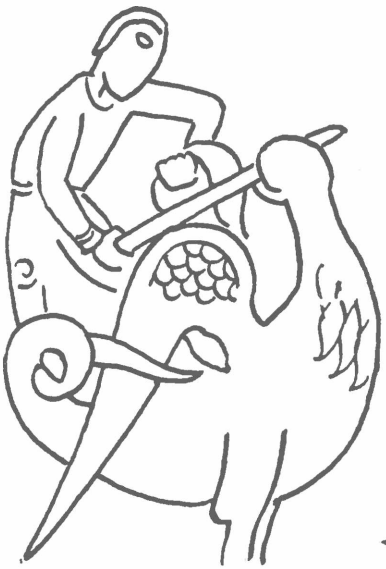
Caricature de
Jurgis Baltrušaitis
par lui-même, 1927.

individuelle soigneusement enfouie, dissimulée dans les livres.

A cela il faut encore ajouter la marque des origines lithuaniennes et l'imprégnation de la culture allemande. Baltrušaitis n'a jamais adhéré au classicisme ni au « bon goût » français, ni même à la tradition des « peintres de la réalité » reconstruite dans les années 1930. L'auteur du *Moyen Age fantastique* a toujours exploré les marges de l'Art d'Occident (pour reprendre la formule de Focillon). C'est là qu'il pouvait retrouver le plus facilement les traces et les résurgences des cultures millénaires de l'Orient, et les réserves plus ou moins actives d'une imagination visionnaire. Et ces marges apparurent alors comme l'envers de l'humanisme : le triomphe des bestiaires, la foule des monstres et des démons traités avec l'exacte minutie d'une technique naturaliste. C'est Jérôme Bosch hanté par la géomancie chinoise ; la nature, à peine retrouvée, du pur art gothique, qui retourne à la fable ; les pyramides et les pavillons chinois installés dans les jardins du XVIIIe siècle. L'artiste polonais Witkiewicz déclarait lui aussi, vers 1920 : « Ce qui représente le sommet le plus élevé de l'art de notre époque, ce en quoi s'exprime indirectement, mais en toute franchise, l'état de l'homme contemporain doit nécessairement être complexe ou arbitrairement simplifié, artistiquement pervers et angoissé, alors que la sérénité de jadis, sauf rares exceptions, ne saurait désormais se manifester que sous la forme d'une reproduction de styles anciens et déjà morts et non dans la création de nouvelles valeurs formelles. » C'est à cette veine, à cette nécessité qu'il faut rattacher le cycle des « Perspectives dépravées » (les *Anamorphoses,* les *Aberrations,* etc.), à condition de préciser immédiatement tout ce qui distingue ces textes d'une apologie de l'irrationnel, de la magie, des symboles obscurs et des mystères fuligineux. Tout désordre apparent n'est jamais qu'un dérèglement qui contient sa propre règle ;



Bas-relief de Pitsford (Grande-Bretagne).



Bas-relief
de Santa Maria
de Aguilar-de-Campóo
(Catalogne).

Bas-relief de Saint-Eutrope à Saintes.

Dessins de Jurgis Baltrušaitis.

Bas-relief
de Saint-Martin du Canigou.

toute spéculation, aussi folle soit-elle, suit une logique et peut être analysée comme l'exercice d'une technique. Les faussaires rencontrés dans *La Quête d'Isis* sont encore des gens de métier : on peut se perdre à écouter naïvement leurs divagations, mais s'émerveiller, si, changeant d'écoute (ou de point de vue), on sait entendre la rigueur d'un délire, suivre son développement et ses variations historiques, apprécier sa « poétique ». Pour réussir un tel renversement, il faut toutefois un sérieux imperturbable, une patience à toute épreuve et, surtout, une intelligence capable d'hallucinations, un amour exceptionnel des détails et autant d'humour. Il faut avoir conservé intactes, en plein âge adulte, en plein « âge de raison », la passion et la gravité que les enfants mettent dans le jeu. Il faut savoir repousser la tentation des idées générales, accueillir en soi la « bêtise » (comme le fit Flaubert), en chasser la peur. Caillois, Enrico Castelli (l'auteur du *Démoniaque dans l'art*), par exemple, ont manqué de courage et de discipline ; ils se sont tenus en retrait, protégés par la philosophie. Des esprits moins solides ou moins exigeants ont cédé tout simplement à la fascination ou à l'opportunisme.

Il y a donc chez l'inventeur des « Perspectives dépravées », chez le spécialiste du fantastique médiéval, une qualité peu commune dans le domaine de l'histoire de l'art : une pensée technique, une pensée artistique, qui établit le difficile équilibre entre la perception de l'objet singulier et la révélation de la structure. Attentive aux normes et aux écarts, aux systèmes établis et aux jeux marginaux, à la règle et au dérèglement, une telle démarche privilégie en effet nécessairement le singulier sur l'individuel, la forme et son évolution sur l'auteur et son œuvre, la longue durée (ou les révolutions minuscules) sur le temps biographique. Et si, finalement, une quinzaine d'ouvrages publiés sur une cinquantaine d'années forment un corpus homogène, ce ne fut à aucun moment l'effet

d'une volonté forcée de cohérence mais, bien différemment, grâce à une confiance quasiment aveugle dans le sens ou la nécessité de la recherche elle-même. Comme chez tout chercheur ou tout artiste profondément engagé et suffisamment habile, c'est l'intuition délicate du matériau qui a déterminé, presque automatiquement, les choix. C'est pourquoi, je le rappelle une nouvelle fois, aucun exposé de méthode ne s'est jamais imposé. Dumézil, qui n'aimait pas plus cette idée (et qui est sans doute un des esprits les plus proches de Baltrušaitis) disait un jour à Didier Éribon : « Il y a une méthode, faite en partie de saine rhétorique pour l'exposé des résultats. Il n'est pas sûr qu'il y en ait une pour la découverte, ni même pour l'exploitation d'une découverte. » J'ai souvent rappelé la phrase où Granet se plaisait à détourner la préposition grecque de son sens : « La méthode, disait-il, c'est le chemin *après* qu'on l'a parcouru. » Au cours du même entretien, celui qui fait figure d'exemple de l'érudit, précisait, quand on lui demandait s'il savait au départ d'une enquête dans quelle direction il allait : « En principe, en gros, oui. Mais, soit à l'origine, soit en cours de route, il faut tenir compte d'un collaborateur inattendu : le hasard. Une des conditions de la réussite d'un chercheur, c'est de savoir profiter des occasions hors programme. »

Baltrušaitis a fait des remarques similaires. Quand venait de paraître *Le Miroir,* il me dit, au cours d'un entretien pour *Le Monde :* « J'ai une seule méthode de travail : aller à la source, chercher les vrais textes, au-delà des articles de synthèse qui présentent un certain état de la question. C'est en allant vers la source qu'on arrive à une exacte vision des choses. On suit un chemin rebattu, et à la fin on découvre un paysage tout à fait différent... Quand je tiens un bon bout, je suis le fil, et, si le point de départ est bon, tout converge, tout se confirme, et tout s'enrichit, s'élargit. Je suis conduit par le destin, et j'y vais, les yeux

bandés, et j'y arrive généralement. Je ne peux pas choisir ; ça va tout seul. Je pensais que toutes ces choses-là étaient disparates et sans rapport, et je vois maintenant que dans ces quatre livres tout concorde parfaitement. Quand j'ai fini, le livre part, et j'oublie complètement. Pour *Isis*, j'ai pris un bon bout, j'ai commencé par Paris, par l'Île-de-France, par Issy-les-Moulineaux, par Issoire... Et puis je suis arrivé en Allemagne... Et quand on va plus loin, on trouve la même chose en Inde... Vous êtes forcé d'y aller, et vous êtes conduit, mais, en partant, je ne savais pas du tout que je passerais par là. C'est irrésistible. Une fois pris un chemin qui vous tient, vous ne devez pas vous retourner. »

Les thèmes et les métaphores suivis dans ces propos sont également très présents dans les livres. Le fil, c'est sans doute celui d'Ariane qui permet de retrouver son chemin dans le labyrinthe, mais c'est d'abord celui de l'entrelacs, parangon des structures formelles les plus anciennes, chiffre idéal des ornementations les plus primitives, structure rythmique susceptible d'infinies variations. Les premières pages du premier livre (les *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*) lui sont consacrées. C'est une longue et minutieuse analyse, extraordinairement précise, de l'évolution et de l'enrichissement des figures linéaires, géométriques, générées ou accueillies par les combinaisons initiales de la tresse. La description est ici idéale, elle ouvre tout un réseau de correspondances dans les recherches ultérieures, puisqu'elle consiste à délier une figure nouée et à dénouer une énigme (ou une intrigue). Et son auteur s'assurait déjà qu'il n'y a rien de mystérieux ou, plutôt, rien de décourageant pour l'intelligence, dans les formules les plus fascinantes. Quand je lui dis que les dernières lignes du *Miroir*, sur « les deux constantes antinomiques » de la règle et du dérèglement, m'apparaissaient comme la clé d'une énigme (dans la mesure où il avait toujours cherché

dans des structures des formes d'explication historique), il me répondit : « Il me semble en effet que cette phrase peut couvrir tout ce que j'ai fait pendant des années. Le côté secret m'attire. Mais l'énigme, finalement, c'est toujours très clair, cela se résout tout seul. » Un peu plus tard, il ajoutait : « J'ai été fasciné par la géométrie, qui a un côté intellectuel, un côté magique. La géométrie m'attirait comme une énigme. J'ai collectionné les livres sur la perspective, parce qu'il y avait la géométrie et des images... Je les trouvais beaux, et je pensais qu'ils étaient inutiles. Ils sont devenus mes amis ; j'ai commencé à voir se construire une histoire très complexe, avec des cheminements parallèles, des renversements (l'anamorphose) auxquels on n'accordait pas assez d'importance... » Ici encore, une attirance, une séduction ont conduit à la révélation d'un savoir oublié, à la redécouverte d'un chemin perdu. Et un autre souvenir d'enfance trouve ici sa place. Jurgis avait huit ans, il était à Milan avec ses parents ; il était seul, égaré dans la foule, mais il put retrouver, comme par miracle, l'hôtel dont il ignorait à la fois le nom et l'adresse. « Un ange, dit-il, est descendu d'un pinacle du Dôme et m'a pris par la main. »

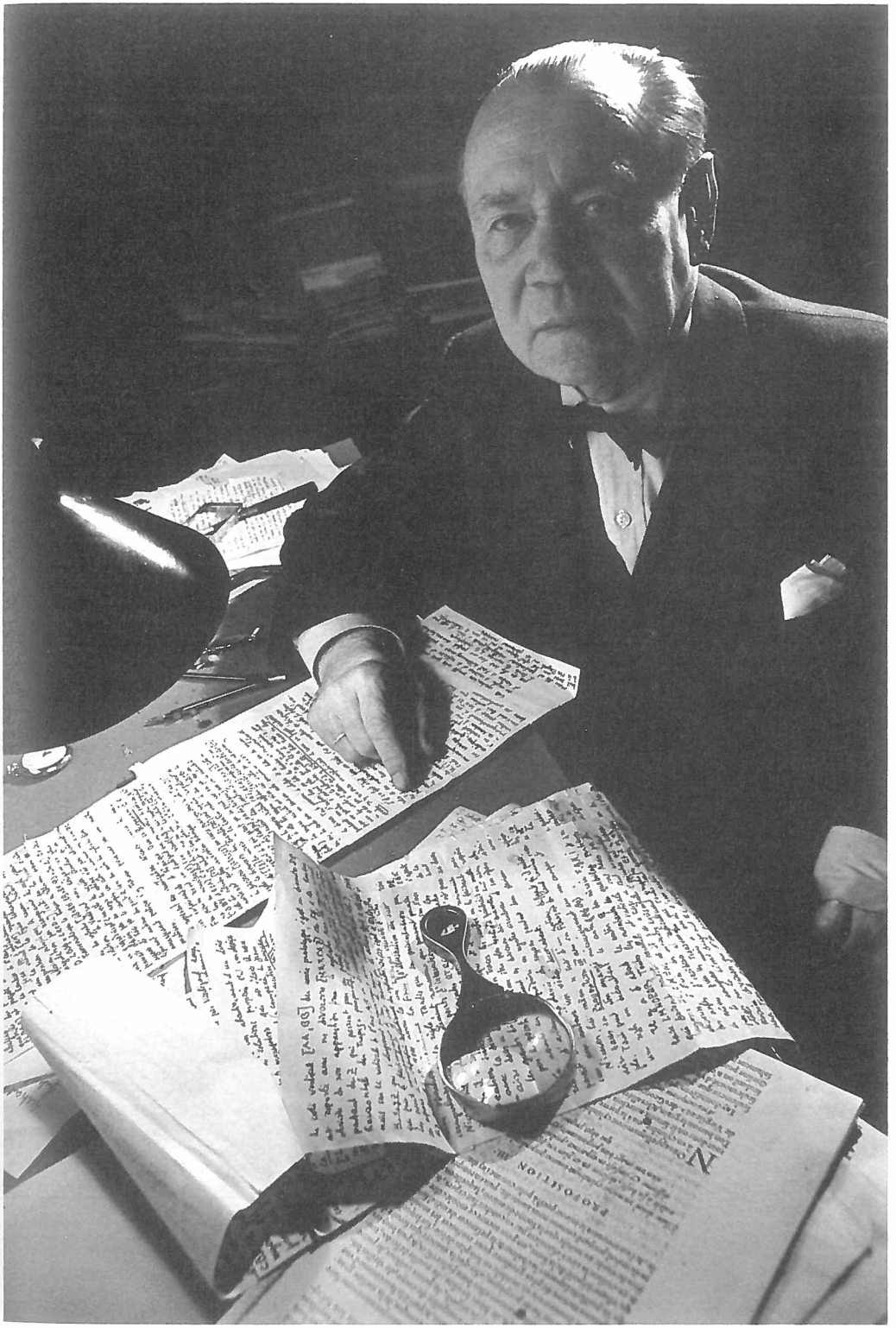
C'est parce que toute l'œuvre est ainsi soutenue, ou traversée, par une mythologie personnelle, que *La Quête d'Isis,* avec ses échos dans *Le Miroir,* peut en donner l'emblème. Aucun des livres antérieurs n'avait abordé aussi franchement le monde de la magie et des initiations. L'érudition, hallucinée par la fable, verse, nous dit-on, dans le roman, et nous pourrions, à notre tour, nous risquer dans un autre roman qui ferait de l'auteur de ce livre un poète de la tradition hermétique, à la suite des Romantiques allemands.

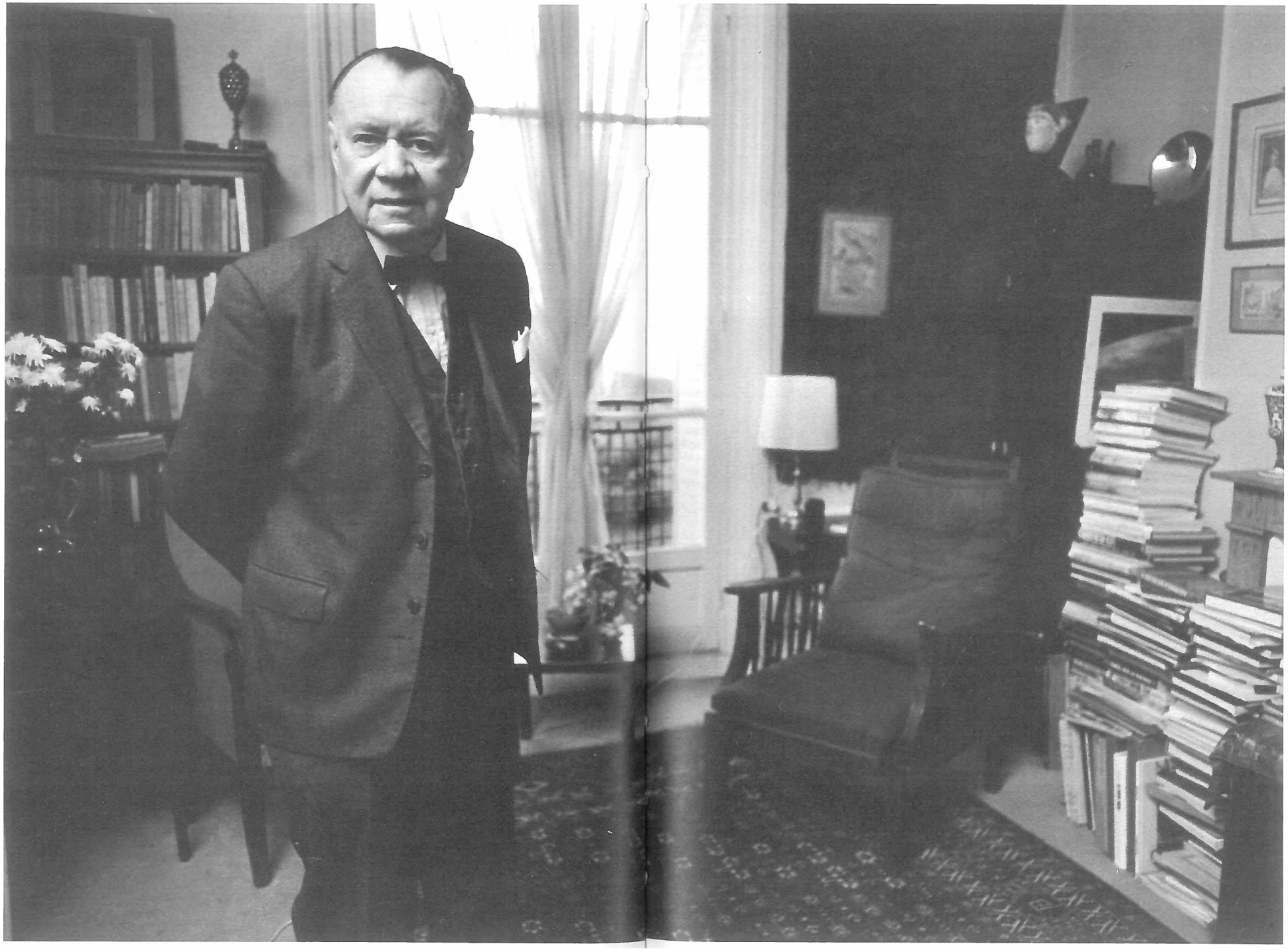
Parvenu dans le sanctuaire de la déesse, il en a soulevé le voile et il s'est vu lui-même. Sacrilège ou révélation philosophique, un miroir en énigme en est, toutefois, le

mécanisme secret. Mais, cette fois, l'artifice est considérable, puisque c'est ainsi, selon saint Paul, que Dieu a illuminé le visage de Moïse et que les chrétiens pourront contempler sa gloire, « le visage découvert ». Cette fable, qui intervient dans les deux derniers livres, constitue finalement la plus claire allégorie d'une vie consacrée au jeu de la recherche, dans lequel la vérité doit rester voilée. Baltrušaitis a bien entendu les paroles de Nietzsche : « Ah ! qu'il faut s'appliquer maintenant, pour être artistes, à oublier, à ignorer ! Quant à l'avenir : on nous retrouvera difficilement sur le même chemin que ces jeunes Égyptiens qui vont troubler la paix des temples dans la nuit, embrassent les statues et veulent à tout prix dévoiler, découvrir, jeter en pleine lumière tout ce qui est caché pour de bonnes raisons. Non, ce mauvais goût, ce besoin de vérité, de la "vérité à tout prix", cette folie de jeune homme nous dégoûte : nous avons bien trop d'expérience, de sérieux, de gaieté, de brûlures, de profondeur... Nous ne croyons plus que la vérité reste vérité sans ses voiles ; nous avons trop vécu pour cela (...) On devrait honorer davantage la pudeur que la nature met à se cacher derrière l'énigme et les incertitudes. »

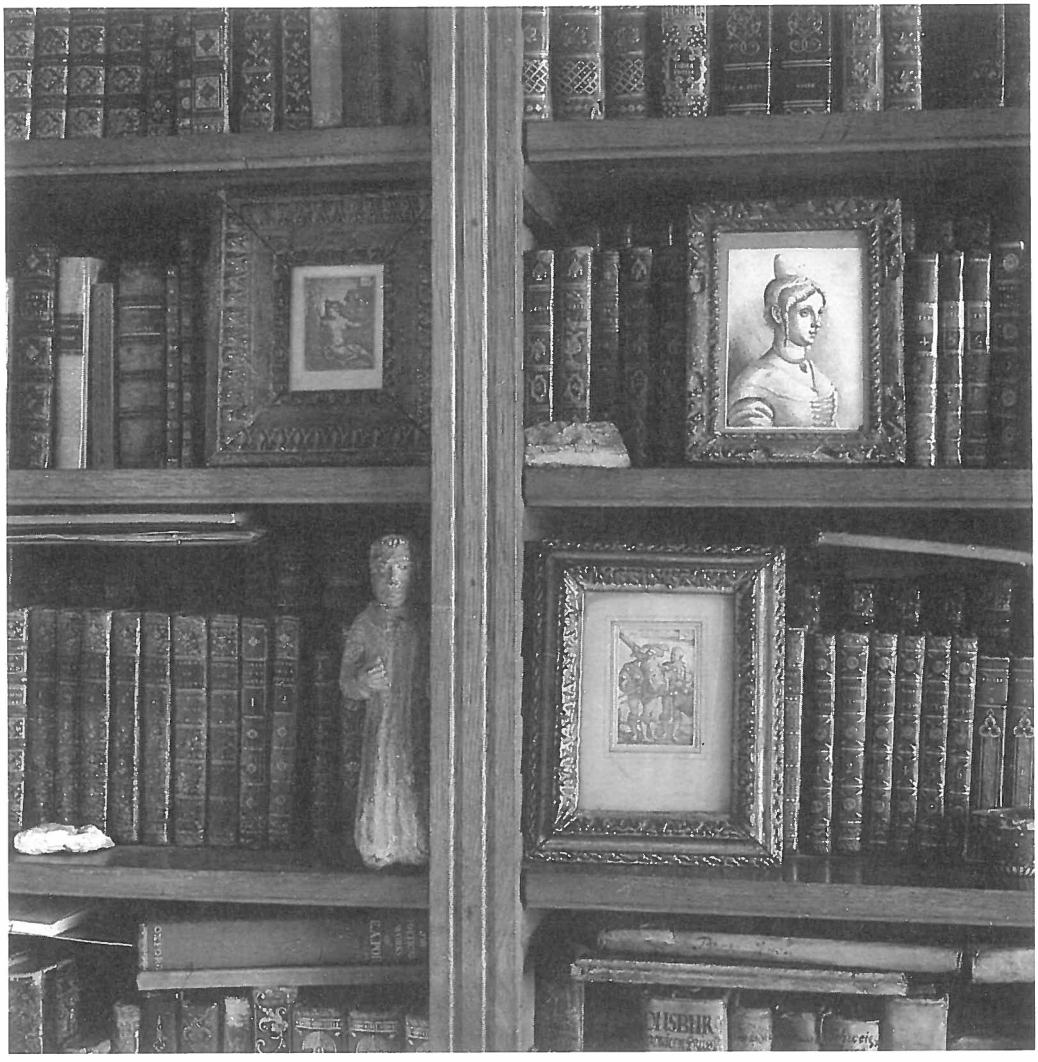
JURGIS BALTRUŠAITIS VU PAR ROBERT DOISNEAU ET DOMINIQUE AUERBACHER

Photos Robert Doisneau.





Photos Dominique Auerbacher.



ART SUMÉRIEN, ART ROMAN
PAR
JURGIS BALTRUŠAITIS

INTRODUCTION

Le problème des rapports de la sculpture romane et des arts orientaux a retenu depuis longtemps l'attention des archéologues et des historiens. Dès 1860, Springer soulevait la question des relations entre les tissus de l'Orient et les motifs du Moyen Age occidental. Courajod, et, plus tard, Mâle et Marquet de Vasselot ont poussé plus loin les recherches. L'identité de certains thèmes iconographiques et la parenté de certains sujets qui se retrouvaient à la fois sur les broderies sassanides, byzantines et coptes, sur les ivoires musulmans et les objets d'orfèvrerie ont permis d'établir la continuité d'un mouvement qui nous ramène parfois aux sources primitives des cultures de l'Asie. Pottier a retracé l'étonnante histoire d'une bête qui, née à une époque et dans des régions bibliques, réapparaît plusieurs fois dans des milieux et des temps divers, pour revivre après des millénaires, pareille à elle-même, identique dans tous ses éléments, sur un relief d'église romane. Tout récemment, Bernheimer a repris ces questions et essayé d'établir les étapes de formation du bestiaire roman tout entier. En étudiant les arts barbares, Bréhier a envisagé la possibilité de les considérer comme un lien entre les décorations du XIIe siècle et les créations des arts asianiques. Strzygowski a construit de vastes systèmes sur les rapports du monde occidental et du monde de l'Orient. Toutes ces études, bien d'autres encore ont montré des contacts et des rapports soit isolés, soit continus, entre les motifs de l'art roman

et ceux de l'Asie ancienne. Elles ont ouvert la voie à de nouvelles recherches qui s'élargissent et s'approfondissent à mesure qu'on acquiert une connaissance plus complète des cultures du vieil Orient. Des publications d'ensembles documentaires et des synthèses historiques, comme celle de Contenau, apportent des données qui ne pouvaient laisser indifférents les médiévistes et qui permettent de compléter la matière, parfois même de renouveler la question.

Les origines orientales de la sculpture romane peuvent se présenter sous plusieurs aspects. Il y a d'abord coïncidence de quelques thèmes et de motifs, il y a aussi le problème des styles et de la technique créatrice. Tout processus « d'influence » est complexe. Les éléments d'un art ne se transmettent pas mécaniquement d'un groupe de monuments à l'autre. Il y a choix, interprétation, adaptation. Introduits dans un autre monde, ces motifs ne restent pas sans changement. Ils s'enrichissent à leur tour, se transforment souvent et s'incorporent dans un autre cycle. Les contacts extérieurs entre deux univers différents sont précédés par des liens plus étroits, plus secrets et plus profonds qui préparent la pénétration des formes et qui la conditionnent. Il ne suffit donc pas de constater la simple transmission d'images isolées. Ce qui importe surtout, c'est d'établir non seulement les ressemblances extérieures entre deux répertoires artistiques, mais aussi l'analogie et la filiation des procédés qui les ont engendrées.

Nous nous sommes attaché à n'étudier qu'un aspect de cette vaste question : les origines de la stylistique ornementale dans la sculpture romane, telle que nous l'avons définie dans un ouvrage

récent[1]. L'examen de la morphologie des reliefs du XIIe siècle et le résultat d'un certain nombre d'observations faites en Transcaucasie d'une part, d'autre part la présence en Occident d'un grand nombre de thèmes nettement orientaux et qui semblent étroitement liés à la technique de l'ornement, nous ont naturellement conduit vers les sources connues des anciens arts d'Orient. Nous publions ici le résultat de cette enquête.

En examinant les manifestations primitives de l'art asianique nous avons cru reconnaître non seulement l'élaboration première de figures fréquentes dans le Moyen Age, mais aussi la formation de tout un ordre de pensée qui, en se renouvelant à plusieurs reprises, renaît et se développe, avec un singulier éclat, dans l'art roman. Plusieurs détails et des nuances de style semblent aussi insister sur des rapports profonds entre deux mondes divers. Cette parenté morphologique de deux groupes de monuments séparés par un tel écart, a compliqué l'aspect historique du problème. Il a fallu rechercher les voies par lesquelles auraient pu s'établir les contacts et il est toujours délicat de faire intervenir la notion d'arts intermédiaires : ici elle s'imposait car ces arts ne nous manquent pas, bien au contraire, mais ils n'ont pas tous la même valeur dans la propagation des formes. Ils ont chacun leur sens et leur unité, et, d'autre part, si on les considère dans leur ensemble, on constate qu'ils sont moins riches que les arts entre lesquels ils servent de trait d'union. C'est une suite d'expériences et de mouvements variés qui

1. J. Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane,* Paris, 1931. Note de l'éditeur : ouvrage réédité sous le titre *Formations, déformations. La Stylistique ornementale dans la sculpture romane,* Paris, 1986.

s'enchaînent différemment et qui apportent jusqu'à l'époque romane les débris d'un monde lointain. Tout en ayant chacun un rôle précis dans la formation de la sculpture du XIIe siècle, ils n'expliquent pas l'ampleur de tout son développement. La genèse des figures ornementales romanes est plus complexe. Il y a filiation de certaines techniques. Il y a aussi la renaissance d'un style. Mis en contact avec les fragments d'un art ancien, le sculpteur roman a saisi par une intuition d'artiste l'ordre qui les détermine. Il l'a reconstruit et il l'a adopté à ses propres besoins. Et cette résurrection d'une stylistique est due ici non seulement aux liens extérieurs des éléments mais aussi à un accord interne entre deux systèmes.

CHAPITRE PREMIER

ANALOGIE DES PRINCIPES

Stylistique ornementale de la sculpture romane.
Stylistique ornementale des arts primitifs
de l'Asie occidentale.

Dans la sculpture romane, l'étude de la composition nous révèle une sorte de contraste dans la vie des formes : variété des images, uniformité des éléments. Ces reliefs au décor exubérant, ces monstres, toute cette humanité et toute cette faune dont la poétique paraît résider dans la fantaisie de la fable obéissent à un ordre constant. Une contradiction frappante oppose la richesse chaotique de la matière figurée et la stabilité des formes où cette matière prend corps. C'est cette contradiction qui nous a retenu d'abord. Nous en avons cherché la cause et nous avons été amenés à définir la technique d'un style.

Une analyse attentive de la morphologie romane a permis de relever dans le désordre apparent des figures, non seulement des schémas de composition inspirés par la géométrie architecturale, mais aussi tout un système de formes plus complexes et plus secrètes. C'est la géométrie ornementale qui dirige le mouvement des images et qui rythme la variété de leur jeu. Des rinceaux, des palmettes, les motifs les plus divers interviennent dans l'ordonnance des reliefs. Ils fixent les proportions, la place, le contour et les axes des personnages et des bêtes. Cette structure ornementale qui prend

ici la valeur d'une formule abstraite a sa règle propre. Toute la gamme des figures est déduite d'un seul motif prototype, la courbe de rinceau, que nous avons désignée motif I[1]. En multipliant, en distribuant ses dessins de différentes manières, en les superposant, en les juxtaposant, en les entrecroisant, on obtient un répertoire d'une singulière richesse. Certains motifs prennent dans la composition imagée une importance de premier ordre : le motif formé par la réunion symétrique de deux rinceaux par leur bout, ce qui donne un dessin pareil à l'as de cœur (motif II) ; celui qui se compose des mêmes éléments réunis par leurs courbes extérieures, formant ainsi la figure ramifiée d'une palmette (motif III) et quelques dérivés plus complexes des mêmes ornements.

Ces schémas constituent les principales formules de la composition historiée. Hommes, bêtes, monstres, objets s'inscrivent dans leurs courbes. Ils se combinent selon les mêmes règles, leurs lignes dessinent les mêmes motifs. Le système abstrait qui crée la série des ornements renaît dans la sculpture en y laissant apparaître non seulement des formes décoratives, mais aussi de nouvelles formes figurées.

Cette répétition constante n'entraîne pas la monotonie des images. Tout un kaléidoscope de visions se meut et se renouvelle dans le réseau des mêmes lignes. L'ordonnance impersonnelle du dessin ne limite pas la fantaisie de l'artiste, au contraire, elle la stimule et elle l'engage à faire de nouvelles recherches. Il existe une force féconde dans le contraste entre l'uniformité des lignes et la variété thématique.

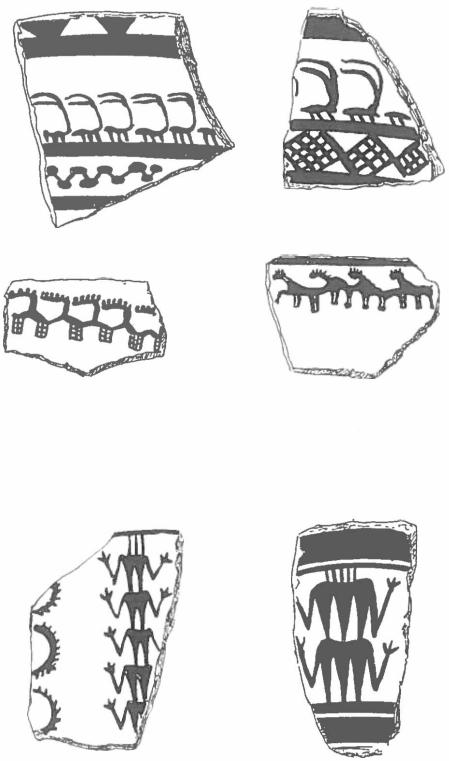
---

1. J. Baltrušaitis, *Formations, déformations, op. cit.*

Tels sont les principes généraux de la stylistique d'un grand nombre de reliefs romans. Il est remarquable de constater les mêmes règles dans un autre ensemble de monuments, plus ancien. Parmi de très nombreux objets de l'Asie Antérieure qui se rattachent à l'art sumérien, beaucoup présentent non seulement les mêmes combinaisons nées du même principe, mais très souvent des motifs et même des figurations à peu près identiques.

L'art de l'Orient pratiquait déjà depuis la plus haute antiquité la composition géométrique des figures. Dès son début, il connaît la valeur créatrice des formes abstraites et ses premiers motifs sont tous issus de leur combinaison. Un groupe très important de céramique trouvé d'abord à Elam, Tépé Moussian et à Suse et dont les découvertes des dernières années ont révélé le rayonnement sur presque tout le territoire de l'Asie occidentale, du golfe Persique, de Persépolis et de la Mésopotamie jusqu'à la Haute-Syrie, est tout imprégné de cette technique. La décoration de cette céramique que Pottier[2] désigne sous le nom de premier style de Suse (style I) repose exclusivement sur des figures géométriques, triangles, losanges, zigzags, cercles concentriques, chevrons, croix à branches égales, croix en X, svastika, damier. En outre, on trouve déjà la tresse qui aura plus tard un si grand développement dans certains arts d'Orient et d'Occident. Une science déjà très sûre et complexe y développe la variété des motifs. Elle ne se limite pas à des figures abstraites. Elle s'applique au végétal (rameau, arbre, feuilles, rosaces), à l'animal (échassiers, oiseaux volant,

2. *Céramique peinte de Suse et petits monuments de l'époque archaïque, Mémoires de la Délégation en Perse,* XIII, Paris, 1912.



1-2. STYLE SUSE I. Poterie élamite. Paris, musée du Louvre.

bouquetins, lézards, etc.) (fig. 1 et 2) et même à l'être humain. Tous s'inscrivent dans le cadre du décor géométrique général. Ils n'échappent pas non plus à l'ordonnance de la forme ornementale.

La forme abstraite et l'image vivante s'unissent dans le même dessin. Les cornes agrandies du bouquetin décrivent un cercle, son corps simplifié deux triangles réunis à leur sommet. Des oiseaux aux cous démesurément allongés constituent une série de zigzags. Un procédé géométrique rigoureux

déforme et recompose l'image vivante. Il la soumet à la régularité des figures. Les personnages et les bêtes prennent un aspect paradoxal, ils deviennent eux-mêmes géométrie. Le besoin de symétrie et d'unité engendre des monstres bicéphales : deux bouquetins sont unis en un corps à deux têtes. La recherche de la répétition multiplie les membres des quadrupèdes, ce qui donne l'animal-peigne, une sorte de mille-pattes fantastique.

L'être humain subit le même traitement. On supprime sa tête, on modifie l'aspect de ses membres et, de ses débris anatomiques, on compose des figures ornementales variées. L'artiste répète plusieurs fois les triangles du tronc et des bras en les superposant et en les alignant, et crée ainsi une image nouvelle. Les jambes et les bras détachés du corps constituent, eux aussi, de curieux ornements. Rien ne peut se soustraire à cette métamorphose.

Ces figures qu'on retrouve aussi dans le style I *bis* de Suse et dans le style II ont posé le problème de l'origine de cette singulière technique. On s'est demandé si la spéculation abstraite avait suivi ou précédé le décor vivant, si l'artiste avait commencé par tracer des courbes et des angles ou par dessiner, d'une façon hésitante des personnages et des bêtes, plus tard durcis.

Si importante qu'elle soit pour l'origine des arts asiatiques, cette question est pour nous secondaire. Que la figure géométrique ait été d'abord imposée à la forme vivante[3] ou qu'elle y ait été découverte spontanément[4] ou même que ce traitement, comme

3. Cf. E. Pottier, *Les Vases peints de l'acropole de Suse, Délégation en Perse,* t. XIII, p. 39 et 40.
4. Frankfort, *Studies in Early Pottery of the Near East,* Londres, Anthropological Institute.

certains auteurs le prétendent[5] ait la valeur d'une écriture symbolique, la seule chose à retenir pour nous, dans ce cas, c'est la collaboration étroite entre l'abstrait et l'animé. Il est intéressant, dès la période la plus ancienne de la civilisation asianique, de retrouver les éléments d'un style qui sait donner des formes impersonnelles et schématiques à toute la variété de la vie, qui compose et combine les corps des personnages et des bêtes comme des figures géométriques et qui déforme la matière imagée.

Basé sur ces principes, se développe tout un groupe de monuments de l'Asie ancienne. Annoncés déjà par le premier style de Suse, ces différents arts se présentent avec une remarquable unité, tout en gardant une variété intérieure. L'art sumérien et tous les arts qui en découlent travaillent sur le même fonds. Ils perfectionnent ou nuancent certains éléments, mais restent fidèles à un répertoire qu'ils respectent religieusement et qu'ils apportent presque intact jusqu'à une époque moins reculée[6]. Certaines de ces formes dont le mécanisme est plus complexe et plus secret que le premier décor de Suse attirent particulièrement notre attention. On y retrouve le même vocabulaire et le même système de figures dont nous avons suivi le développement dans la sculpture romane, les mêmes motifs semblent y naître et se combiner en vertu du même principe. Ils s'enchaînent avec la même rigueur, se modifient selon les mêmes règles, créant un répertoire sur plusieurs points semblable sinon identique.

---

5. A. Hertz, *Le Décor des vases de Suse et l'écriture de l'Asie antérieure, Revue archéologique,* Paris, 1929.
6. Pour l'unité des arts asianiques, voir G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* Paris, 1927, t. I, p. 357.

CHAPITRE II

RÈGLES ORNEMENTALES DANS LES ARTS ANCIENS DE L'ASIE ET DANS L'ART ROMAN

Animal en rinceau. Entrecroisement du motif.
Dédoublements symétriques.
Monstres à doubles corps.
Monstre bicéphale. Différents types de composition.
Composition en tresse.

La composition des animaux suit souvent le même dessin dans la sculpture romane et dans les arts de l'Asie. Qu'il s'agisse de l'oiseau[1] (fig. 3), du quadrupède[2] (fig. 4) ou d'une bête fantastique[3] (fig. 5 et 6), leur corps obéit à la même courbe. Le tronc se dresse, le cou s'étire, se replie en arrière ou en avant. Ils s'inscrivent tous dans la même silhouette qui traduit le parcours d'un rinceau[4].

On retrouve en Occident et en Orient, non seulement le même schéma général, mais souvent aussi les mêmes détails anatomiques, les mêmes bêtes. Ainsi, la sirène mi-poisson, mi-homme se retrouve à la fois sur plusieurs cachets[5] et à Saint-Jacques de Compostelle, Ripoll (fig. 5 b), Vézelay ; le quadrupède dont le corps se termine par une queue de poisson ou de serpent sur un cachet assyrien[6] ainsi qu'à Poitiers et à Modène. Le quadrupède à tête humaine, si fréquent dans l'art

Voir notes page suivante.

asiatique réapparaît à Villagrassa en Espagne (fig. 6 b). Bien d'autres exemples d'animaux en rinceau peuvent être aussi identifiés.

La composition se complique souvent par l'entrecroisement. Sur une plaque de coquille de Tello[7], un bouc se combine avec un rinceau. La bête-rinceau voisine avec un ornement non déguisé qui donne la clef de sa composition (fig. 7 a). Sur une autre plaque de coquille de même provenance et de la même époque[8], le rinceau se développe à son tour en bête ; c'est un lion qui attaque un taureau (fig. 7 b). Ce thème de bêtes entrecroisées se répète

---

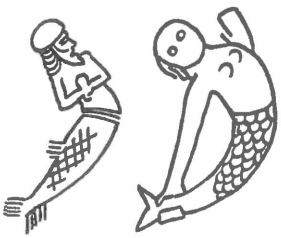
1. Exemples-types d'oiseaux, en Occident : La Charité-sur-Loire (Nièvre), Sant Cugat del Vallès (Catalogne), Vouvant (Vendée) ; en Orient : cylindre de Suse, Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* Paris, 1920, pl. 26, n° 9, cylindre de Cappadoce, L. Delaporte, *ibid.,* pl. 124, n° 1c.
2. Exemples-types de quadrupèdes, en Occident : Aulnay (Char.-Mar.), Lund (Suède), Milan, Pavie (Italie), Ripoli (Catalogne) ; en Orient : fragment de bitume provenant de Suse, Louvre, cf. E. Pottier, *Mémoires de la Délégation en Perse,* XIII, pl. XXXV, fig. 6 ; cylindre syro-hittite, B. N., cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* n° 464 ; cylindre cappadocien, Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* pl 124, n° 1c ; un côté de l'étendard d'Our, cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* fig. 939.
3. Exemples-types de bêtes fantastiques, en Occident : Poitiers (Hte-Vienne), Saint-Jacques de Compostelle, Villagrassa (Espagne), Modène (Italie) ; en Orient, cylindre d'Agadé, Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* II. *Acquisitions,* pl. 90, fig. 9.
4. Nous désignons ce motif sous le nom de motif I.
5. Cf. J. Menant, *Recherches sur la glyptique orientale,* t. II, Paris, 1883, fig. 32-34 ; L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux de la B. N.,* Paris, 1910, pl. XXXV, fig. 543 *a.*
6. Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* II. *Acquisitions,* Paris, 1923, pl. 90, fig. 9.
7. Louvre, cf. L. Heuzey, *Catalogue des antiquités chaldéennes,* Paris, 1902, p. 393.
8. Louvre, cf. L. Heuzey, *ibid.,* p. 389.

a b

3 a. CAPPADOCE. Détail d'une empreinte de cylindre. Paris, musée du Louvre ; b. LA CHARITÉ-SUR-LOIRE. Détail d'un chapiteau.

a b

4 a. SUSE. Détail d'un fragment de bitume sculpté ; b. LUND (Suède). Détail d'un relief de la cathédrale.



a b

5 a. Détail d'un cylindre. Paris, Bibliothèque nationale ; b. RIPOLL (Espagne). Détail d'un chapiteau.

a b

6 a. ĂGADÉ. Détail d'un cylindre. Paris, musée du Louvre ; b. VILLAGRASSA (Espagne). Détail d'un relief.

a b c

7 a.-b. TELLO. Détail d'une plaque de coquille. Paris, musée du Louvre ; c. LUND (Suède). Détail d'un chapiteau.

a b

8 a. CAPPADOCE. Détail d'une empreinte de cylindre. Liverpool, Institut archéologique ; b. WÜRZBURG. Relief d'un chapiteau.

constamment. Des lions[9], des taureaux à tête humaine[10], un lion et un taureau[11], divers quadrupèdes[12] (fig. 8 a) décrivent souvent la même figure en X. Leur relief prend parfois une forme monumentale. A Ispahan, dans le palais des Quarante Colonnes (Chehel Sutun), il apparaît sur les bases du portique et il est remarquable de constater que jusqu'au XVIIe siècle ce motif engendré aux temps préhistoriques garde son intégrité.

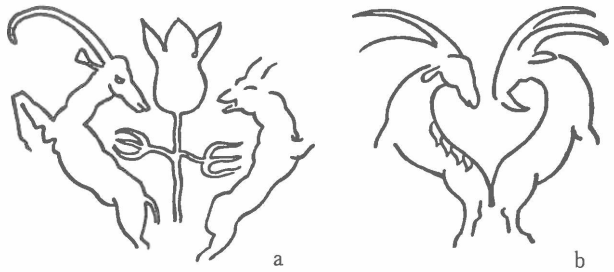
L'art roman utilise le même schéma. A Lund, une bête s'entrecroise avec un rinceau (fig. 7 c). Nous voyons les deux animaux en X, à Ripoll, Valence, Klosterrath et à Würzburg (fig. 8 b). Mâle[13], insistant sur l'origine orientale de ce thème, cite le trumeau de Moissac et la miniature de

9. Cylindre susien du vase « à la cachette », Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* pl. 30, n° 5 ; sceau du patesi de Tello, cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* fig. 415.
10. Cylindre de la Bibliothèque nationale, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* pl. XIII, fig. 153.
11. Cylindre du Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* pl. 4, n° 1.
12. Institut archéologique de Liverpool, empreinte de cylindre sur tablette cappadocienne, cf. G. Contenau, *Glyptique syro-hittite,* Paris, 1922, n° 6.
13. *L'art religieux du XIIe siècle en France,* Paris, 1922, p. 359.

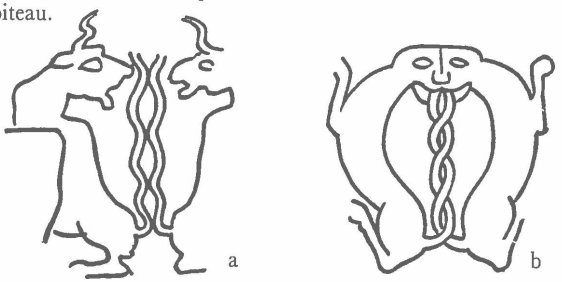
l'Évangéliaire de Saint-Martial de Limoges[14], Bernheimer[15] le chapiteau du musée d'Angoulême. L'ancien thème sumérien se retrouve encore chez Villard de Honnecourt, accompagné d'une combinaison de triangles. Coïncidence ou survivance technique, ce fait montre qu'en plein XIIIe siècle le même thème est traité de la même manière et que l'entrecroisement des lions est une application de la géométrie ornementale.

Les bêtes à demi-dressées peuvent être composées différemment : selon le motif en as de cœur, formé par deux rinceaux symétriques par rapport à un axe central et dont les extrémités se joignent (motif II). On le trouve sur un cylindre archaïque de la collection de Clercq[16] et sur plusieurs autres cachets[17]. Cette formation se répète avec les animaux-rinceaux. Des taureaux[18], des cerfs[19], des sirènes[20] s'affrontent ou s'adossent selon le contour de cet ornement. L'arbre sacré figure souvent l'axe médian (fig. 9 a). Sur une empreinte de cylindre archaïque de Suse[21], il est remplacé par les queues dressées et enlacées en tresse des lions

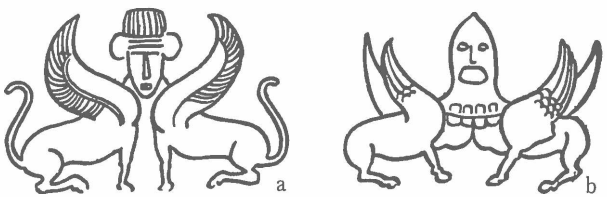
14. Cette miniature a été comparée avec le chapiteau de Würzburg par G. Diepen, *Die romanische Bauplastik in Klosterrath,* Würzburg, 1926, pl. LXXXVII, fig. 7 et 8.
15. *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive,* Munich, 1931, pl. XXVII.
16. Cf. de Clercq et Menant, *Catalogue de la collection de Clercq,* I, Paris, 1888, fig. 39.
17. Cf. G. Contenau, *Glyptique syro-hittite,* pl. XVI, fig. 108; pl. XXXII, fig. 214; pl. XXXVIII, fig. 291.
18. Louvre, empreinte de Suse, cf. L. Legrain, *Délégation en Perse,* XVI, fig. 313.
19. Cf. L. Legrain, *ibid.,* fig. 138.
20. Cachet de la Bibliothèque nationale, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* pl. XXXVIII, fig. 632.
21. Exemple de la note 18.



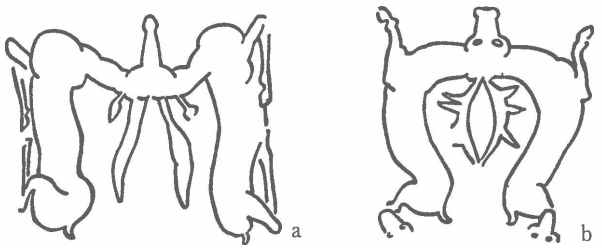
9. SUSE. Détail d'une empreinte ; b. TARRAGONE. Détail d'un chapiteau.



10 a. SUSE. Détail d'une empreinte. Paris, musée du Louvre ; b. MOISSAC. Relief d'un chapiteau.



11 a. PERSE. Détail d'un sceau. Paris, Bibliothèque nationale ; b. RIPOLL (Espagne). Relief d'un chapiteau du portail.



12 a. KERKOUK (Irak). Détail d'une empreinte sur tablette. Paris, Louvre ; b. PAVIE. Relief du portail de l'église Saint-Michel.

adossés (fig. 10 a). Cette composition de deux animaux symétriques par rapport à l'axe central, et dont les extrémités tendent à se rejoindre, engendre une image fantastique. Les deux têtes arrivent à se réunir et un monstre à double corps et à tête unique apparaît. Sur une pierre gravée de Mycènes, les lions de Suse deviennent une bête chimérique à pattes et corps multiples[22]; sur une tablette de Kerkouk[23], deux cerfs se fondent en un seul animal (fig. 12 a), sur un sceau de la Bibliothèque nationale[24] (fig. 11 a), les sirènes affrontées ont une tête commune. La formation des monstres suit les mêmes étapes dans la sculpture romane. C'est aussi la fusion des têtes des animaux symétriques qui crée une anatomie fantastique[25]. Il ne s'agit pas seulement d'une parenté technique. Plusieurs indices montrent quelque chose de plus qu'une simple coïncidence de procédé. A Tarragone, les cornes de bouc gardent absolument la même forme allongée (fig. 9 b). Les lions de Suse, aux queues tressées réapparaissent à Lescure, à Moissac (fig. 10 b), à

22. Cf. E. Pottier, « Histoire d'une bête », *Revue de l'Art ancien et moderne,* 1910, t. II, p. 428, qui dit ignorer jusqu'alors les exemples asiatiques de cet animal tout en supposant leur existence.

23. Louvre, cf. G. Contenau, *Les Tablettes de Kerkouk, Babiloniaca,* 1926, n° 110.

24. Cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* fig. 631.

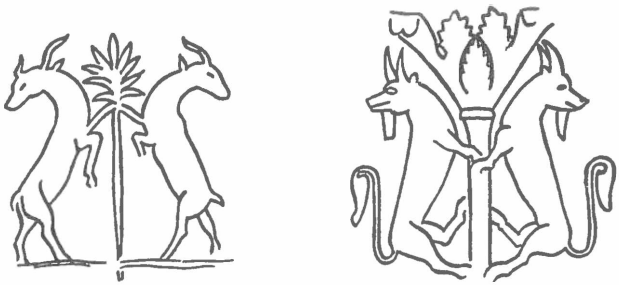
25. Parmi de nombreux exemples d'animaux symétriques, on peut citer : Angers (M.-et-L.), La Charité-sur-Loire (Nièvre), Châteauneuf-sur-Charente (Charente), Fénioux (Char.-Mar.), Morlaas (B.-P.), Sens (Yonne), Ripoll, Tarragone (Catalogne). Le monstre déjà formé se trouve à La Charité-sur-Loire, Elne (P.-O.), Lescure (Tarn), Lichères (Charente), Corneillat-de-Conflent (P.-O.), Gérone (Catalogne), Moissac (T.-et-G.), Milan, Pavie (Italie), Ripoll (Catalogne), Saintes (Char.-Mar.), Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret) et à Vézelay (Yonne).

Ripoll; le monstre du cachet de la Bibliothèque nationale, à Ripoll (fig. 11 b). On retrouve la bête à la fois quadrupède, oiseau et être humain. L'arbre sacré, le hôm, persiste souvent, devenant parfois, comme à Saintes, un simple ornement. A Pavie (fig. 12 b), au portail nord de Saint-Michel, revit sous une forme monumentale le cerf de Kerkouk.

Le mécanisme de ces métamorphoses est le même en Asie et en Europe. Mais la fantaisie de l'artiste ne se limite pas à ces créations. Il existe d'autres procédés ornementaux. Le dédoublement symétrique de chaque côté de l'axe passant par la tête d'un animal donne un monstre à tête unique et à corps double. Le même dédoublement autour d'un axe passant par le tronc incliné engendre un corps unique surmonté d'une tête double, composition qui se retrouve fréquemment. Divers animaux, des gazelles[26], des lions[27] s'adossent ou s'affrontent, le cou rejeté en arrière. Ils se groupent de chaque côté d'un arbre[28] (fig. 13 a) ou d'un personnage[29] (fig. 14 a).

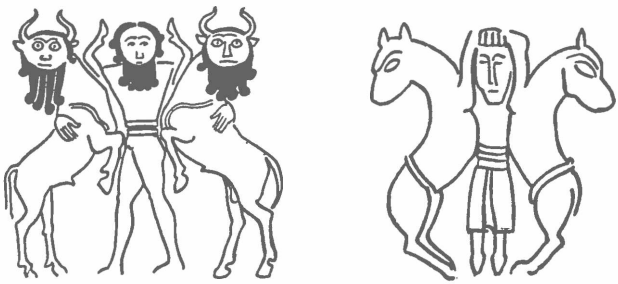
Rapprochés, ils tendent à s'unir; sur le cylindre d'argent du British Museum[30] (fig. 15 a), les poitrails sont complètement soudés. Ce monstre bicéphale se trouve sur un cylindre archaïque de

26. Cylindre du musée de La Haye, n°s 21, 40 du cat., cf. J. Menant, *Recherches sur la glyptique orientale*, t. I, fig. 22.
27. Cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux de la Bibliothèque nationale*, pl XXVII, fig. 391.
28. Sceau assyrien de la collection Morgan, n° 289, cf. *Syria*, 1924, pl. XXVI, 2.
29. Devant de harpe, tombe du roi d'Our, et G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 945.
30. Cf. J. Menant, *op. cit.*, t. I, fig. 29.



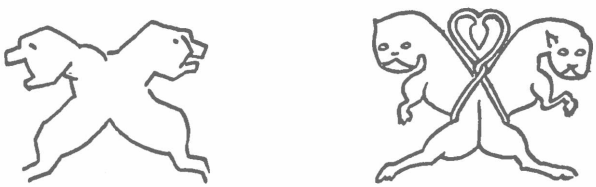
a b

13 a. ASSYRIE. Détail d'un sceau. Collection Morgan ; b. LYON, SAINT-MARTIN D'AINAY. Détail d'un chapiteau.



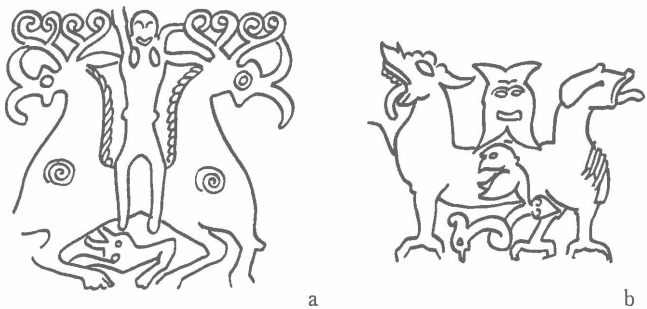
a b

14 a. OUR. Détail du devant de harpe de la tombe du roi ; b. ESTANY (Espagne). Relief d'un chapiteau.



a b

15 a. CHALDÉE. Détail d'un cylindre d'argent. Londres, British Museum ; b. CHAUVIGNY. Détail d'un chapiteau de l'église Saint-Pierre.



a b

16 a. CAUCASE. Bronze. Leningrad, Ermitage ; b. SAINT-PAUL-LES-DAX. Relief.

Suse[31], sur plusieurs bronzes du Louvre et sur un bronze caucasien de l'Ermitage[32] où il est monté par une figure assise sur son dos, entre les deux cous (fig. 16). Sur la stèle des Vautours (fig. 10), il est saisi par l'aigle héraldique de Nin-Girsou. Il se retrouve dans l'architecture du chapiteau perse (fig. 17 a).

La sculpture romane abonde en exemples de cet ordre. Les quadrupèdes adossés, inscrits dans le motif III, sont courants[33]. Comme en Asie, ils se groupent souvent autour d'un personnage[34] ou d'un arbre[35]. Les compositions d'Estany (fig. 14 b) et de Saint-Martin d'Ainay (fig. 13 b) rappellent par plusieurs points le groupe assyrien et celui d'Our.

---

31. Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* pl. 9, n° 12.
32. *Matériaux pour l'archéologie du Caucase,* Moscou, 1900, vol. VIII, pl. CXXXIV, fig. 4.
33. Nous citerons, comme exemples-types, des chapiteaux de Corneillat-de-Conflent (P.-O.), Elne (P.-O.), Saint-Menoux (Allier), Ripoll (Catalogne), Milan, Parme, Pavie (Italie), Schwarzheindorf (Allemagne).
34. Estany (Catalogne).
35. Saint-Martin d'Ainay de Lyon (Rhône), Parme.

a

b

17 a. SUSE. Détail d'un chapiteau. Paris, musée du Louvre. Cliché C.N.M.H.S./S.P.A.D.E.M. ; b. TOURNAI. Chapiteau. Cliché A.C.L. Bruxelles.

Les corps des deux bêtes se confondent sur plusieurs reliefs[36]. Ici, comme en Asie, surgissent des monstres bicéphales à corps unique (fig. 15 b). Il est curieux de constater encore non seulement le même aspect de la technique, mais aussi le même traitement dans le détail. Les bronzes caucasiens (fig. 16) peuvent être rapprochés du monstre de Saint-Paul-lès-Dax qui porte aussi une figure sur le dos et dont les quatre pattes sont verticales. Des chapiteaux romans, et, tout particulièrement, un chapiteau de la cathédrale de Tournai (fig. 17 a) sont composés de bêtes aux pattes repliées comme sur les chapiteaux perses (fig. 17 b).

L'aigle bicéphale est fréquent dans la sculpture romane. Sa formation suit les mêmes étapes que celle du monstre à double tête. Les oiseaux affrontés se trouvent à Fontevrault, à la Couronne, à Tarragone. A Fontevrault, les corps sont nettement distincts, à la Couronne, ils se rapprochent; à Tarragone, les pattes se touchent; la fusion est complète à Gensac-la-Pallue, Moissac, Vouvant, Ripoll. L'aigle à deux têtes et à corps unique traduit le contour de la palmette qui se retrouve souvent sur les mêmes monuments.

En Orient, nous retrouvons les aigles affrontés sur une pièce en or du trésor de Mycènes[37] dont la composition reproduit certainement une image encore plus ancienne de l'Asie. L'aigle bicéphale dont le corps unit les deux oiseaux symétriques est

36. Aoste (Italie), Hagetmau (Landes), Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), Saint-Paul-lès-Dax (Landes), Milan (Saint-Celse et Saint-Ambroise), Parme, Tournai.

37. Musée national d'Athènes, salle des antiquités mycéniennes, vitrine 36, n° 689; cf. A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, Londres, t. I, 1921, fig. 536.

un de ses thèmes préférés[38] et il est important de noter que chez les Hittites cet oiseau héraldique est souvent sculpté dans le bloc de l'édifice[39] ou du rocher[40]. Il n'est pas ici seulement une image gravée de cachet ou d'un objet précieux, il est aussi relief monumental.

Ainsi se multiplie et se crée une faune tantôt normale, tantôt fantastique qui envahit les monuments d'Asie et les églises romanes. A côté des compositions ornementales, on trouve tout un répertoire d'animaux qui s'affrontent ou s'adossent, se poursuivent et s'entre-dévorent, dont la formule échappe à une géométrie nettement lisible. Nous n'insisterons pas beaucoup sur ces compositions. Leur origine orientale a été suffisamment mise en lumière de même que celle du griffon, de la sirène, du taureau à tête humaine, du dragon[41]. Un ouvrage récent[42] consacré au bestiaire roman en a revisé et complété la liste. Nous nous contenterons d'ajouter quelques exemples dont la parenté avec l'Asie est particulièrement probante.

---

38. Il est possible que même l'oiseau Imgi du relief en cuivre restauré provenant de Tell-el-Obeid (British Museum) ait été primitivement bicéphale. Les deux têtes trouvées à peu près au même endroit semblent le prouver, cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* p. 593. Sans accumuler les exemples de ce thème classique nous signalerons le cylindre d'Our-Doun. Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* p. 13.
39. Sculpture de la porte d'Euyuk, cf. G. Perrot, *Galatie,* pl. 68.
40. Iasili-Kaia, cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* p. 969 et suiv.
41. É. Mâle, *L'Art religieux du XIIe siècle en France,* Paris, 1922, p. 332 et suiv. ; Marquet de Vasselot, *Les influences orientales,* dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, t. I, livre II, 1921, p. 882.
42. R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive,* Munich, 1931. Cf. notre article dans la *Revue de l'art ancien et moderne,* avril 1933 : *Art sumérien, art roman.*

Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Gérone nous retient par son analogie avec un vase de bronze orné de chevaux, provenant de Suse[43] (fig. 18). C'est la même composition en deux registres, le même dessin, la même distribution. Les bêtes font saillie aux mêmes places. La qualité plastique du relief est identique[44]. Le lion attaquant un animal à cornes, décorant un cylindre de Suse[45] se voit aussi à Gérone et à Sant Cugat del Vallès. Le groupe du lion piétinant un homme à Babylone, se retrouve à Sant Cugat del Vallès[46] avec une identité frappante de mouvement, malgré la différence d'échelle.

A Serrabone et à Parthenay, on trouve, sur des chapiteaux, des quadrupèdes fantastiques et des lions étrangement désarticulés. Leur cou, les pattes de devant et le tronc n'ont rien d'extraordinaire. Les cous suivent la courbe du rinceau avec naturel, l'une des pattes s'appuie sur l'astragale, l'autre est levée. Le corps bien équilibré demeure dans la position horizontale. Ce sont les pattes de derrière qui sont anormales. Dressées toutes les deux en l'air comme une queue, elles ne se posent pas sur le sol pour soutenir le corps mais s'accrochent au tailloir. Elles sont symétriques au col. Cette attitude peut s'expliquer par l'iconographie de plusieurs cachets sumériens qui montrent le combat de Gilgamesh[47] et du

43. Louvre, cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* fig. 632.
44. La seule particularité du chapiteau de Gérone consiste dans une frise végétale qui remplace les bêtes du premier registre.
45. Cf. J. Legrain, *Délégation en Perse,* XVI, pl. X, fig. 176.
46. Cf. J. Baltrušaitis, *Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallès,* Paris, 1931, fig. 86.
47. Cylindre d'Agadé, *Catalogue de la collection de Clercq,* I, n° 41 ; cylindre syro-hittite, Bibliothèque nationale, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* n° 660.

a

b

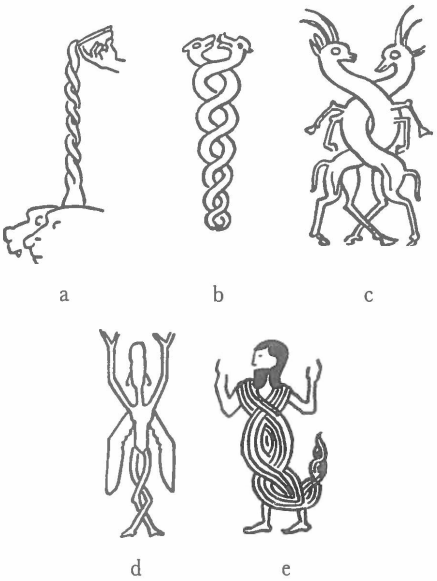
18 a. SUSE. Vase. Paris, musée du Louvre. Cliché C.N.M.H.S./S.P.A.D.E.M. ; b. GÉRONE. Chapiteau.

lion. Le héros saisit et étreint la bête. Ses pattes de devant restent appuyées sur le sol mais les pattes postérieures se dressent et se désarticulent. L'attitude de l'animal de Serrabone est déjà esquissée. Elle se précise sur d'autres cachets (Louvre) où la bête isolée garde le mouvement de la lutte. Convulsé sans raison, son corps se fige et se raidit. Il perd son élan et, de la fougue du combat, il ne reste que le détail des pattes dressées dont la représentation est conservée jusqu'aux compositions de la sculpture romane.

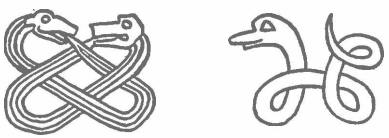
Le vase de chaque côté duquel s'affrontent symétriquement des griffons[48] est, comme l'arbre sacré, l'un des thèmes habituels du décor roman[49]. Ces animaux affrontés tendent à s'unir et à se transformer comme les animaux-rinceaux. Ils se rapprochent de l'axe médian et finissent par se confondre. Pottier[50], en étudiant ce dédoublement cite une curieuse amphore du Louvre, reproduisant une bête de l'Asie ancienne. Aux comparaisons qu'il emprunte à l'art roman (Le Mans, Notre-Dame du Pré) on peut ajouter entre autres, Pavie et Poitiers.

Dans toute cette variété de bêtes, obéissant soit à la règle ornementale, soit à la simple symétrie, il est un groupe distinct qui retient notre attention : celui qui se combine selon la formule de la tresse dont les premiers exemples connus apparaissent avec les plus anciens monuments d'Elam[51]. Il est

48. Cf. Ward, *Cylinders and other seals in the Library of J. P. Morgan,* New Haven, 1920, n° 226.
49. Brioude, Le Puy (Haute-Loire), Saint-Saturnin (Puy-de-Dôme), Souvigny (Allier).
50. « L'Histoire d'une bête », *Revue de l'Art ancien et moderne,* 1910, t. II.
51. Vase du style I de Suse, cf. E. Pottier, *Délégation en Perse,* XIII, fig. 125, pl. XXVIII, fig. 3.



19. Compositions en tresse : a. NINIVE. Détail d'un relief. Londres, British Museum ; b. GOUDEA. Détail d'un gobelet à libation. Paris, musée du Louvre ; c. BABYLONE. Détail d'un cylindre de la Chancellerie royale. Paris, musée du Louvre ; d. CAUCASE. Détail d'un cylindre ; e. OUR. Détail du devant de harpe de la tombe du roi.



20 a. SUSE. Détail d'une plaque de bitume sculpté. Paris, musée du Louvre ; b. GRAVEDONE. Bas-relief du baptistère.

inutile de rappeler qu'elle est extrêmement répandue dans l'art roman. Sur la coquille gravée ornant le devant de harpe de la tombe du roi d'Our[52], la tresse constitue le corps d'un personnage-scorpion ;

52. Cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 945.

sur un cylindre caucasien[53], elle forme les jambes enlacées d'un homme. La même tresse à deux brins se transforme en serpents sur le vase de Goudéa[54], en dragons sur un cylindre babylonien de la Chancellerie royale[55]. A Ninive, elle figure l'eau dans une scène de libation[56] (fig. 19). La tresse à quatre brins, dessinée avec précision, est un serpent sur une plaque de bitume sculptée de Suse (fig. 20 a)[57]. Les artistes d'Occident ont pratiqué aussi cette composition. Le relief incrusté dans le baptistère de Gravedone (fig. 20 b) figurant un serpent en entrelacs a bien des rapports avec la plaque de Suse. Les serpents du vase de Goudéa se retrouvent à Médis, des monstres enlacés à Aulnay.

53. De la région de Kemounta, cf. *Matériaux pour l'archéologie du Caucase,* vol. VIII, pl. CXXVII, fig. 47.
54. Louvre, cf. G. Contenau, *op. cit.,* fig. 525.
55. Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* II, *Acquisitions,* pl. 90, n° 7.
56. Cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* fig. 820.
57. Cf. E. Pottier, *Délégation en Perse,* XIII, pl. XXXVII, fig. 8.

CHAPITRE III

RÈGLES ORNEMENTALES
LE PERSONNAGE

Personnage ornemental. Dédoublement symétrique.
Personnage bicéphale. Sirène à double queue.
Personnage entouré d'animaux.
Compositions plus complexes.

La figure de l'homme comme celle de la bête est souvent soumise à la fois dans les arts asianiques et dans l'art roman soit à la symétrie, soit à l'ornement. Un cylindre de Tello (Louvre) montre un curieux dessin. Deux quadrupèdes sont inscrits dans l'ornement en as de cœur (motif II) ; au-dessous se trouvent deux personnages affrontés qui leur sont à peu près symétriques. Avec leurs jambes en avant, leurs troncs légèrement rejetés en arrière, leurs bras tendus, ils sont à la fois hommes et rinceaux, et bien que d'un dessin plus anguleux que les animaux, ils n'en constituent pas moins la même figure.

Cette composition des personnages affrontés se répète constamment. Sur un cylindre[1] (fig. 21 a), les personnages agenouillés sont devant l'arbre sacré. Leurs bras s'enlacent. Entre eux s'élève une tige surmontée d'une boule qui figure peut-être le globe du soleil. Le même groupe change souvent de sens. Les personnages sont composés de la même façon mais la tige centrale se transforme en chalumeau.

1. Cf. H. Vincent, *La Peinture céramique palestinienne, Syria,* 1924, p. XXVI, fig. 1.

a b

21 a. SUSE. Détail d'un cachet ; b. SAINT-GAUDENS. Relief d'un chapiteau.

C'est un dieu et un fidèle buvant dans le même vase[2].

Sur un cylindre syro-hittite de la collection Morgan[3], c'est une scène de banquet. Les mêmes figures tiennent souvent la gerbe sacrée[4] qui, quelquefois, sort d'un vase[5]. Sur l'ivoire de Nimroud ce sont des tiges de papyrus[6]. Les personnages changent de nom et de rôle, mais restent fidèles à la formule.

Cette ordonnance est aussi extrêmement répandue dans la sculpture romane[7]. Les personnages d'Angers (évêché), Riom (musée), Mozac et de Notre-Dame du Port de Clermont-Ferrand répètent

2. Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* II, pl. 70, n° 6 ; Ward, *Seal cylinders of Western Asia,* Washington, 1910, n° 900.
3. Ward, *Collection J. P. Morgan,* n° 226.
4. Cf. G. Contenau, *Les Tablettes de Kerkouk,* n° 103.
5. B. N., cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* pl VI, fig. 56 et 57.
6. British Museum, cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* fig. 837.
7. Angers (M.-et-L.), Anzy-le-Duc (S.-et-L.), Aulnay (Char.-Mar.), Brive (Corrèze), La Charité-sur-Loire (Nièvre), La Celle-Bruère (Cher), Cosne (Nièvre), Châteauneuf-sur-Charente (Char.), Elne (P.-O.), Mâcon (S.-et-L.), Marcilhac (Lot), Modène, Nieul-les-Saintes (Char.-Mar.), Parme, Le Puy (Hte-Loire), Riom (P.-de-D.), Selles-sur-Cher (Loir-et-Cher), Vézelay (Yonne).

exactement le geste des personnages du cylindre d'Élam, bien que l'arbre sacré devienne ici un pur ornement. A Aoste, cet arbre sort d'un vase semblable à celui du cachet de la Bibliothèque nationale. A Angoulême, il s'épanouit entre deux anges. Il prend un sens nouveau à Lescure, Nîmes et Saint-Gaudens (fig. 21 b). Dans ses branches apparaît un serpent. C'est l'arbre du Paradis et les personnages Adam et Ève dont le contour suit presque le dessin du cylindre mentionné.

Ces personnages sont parfois adossés et donnent alors, comme les animaux, la figure ramifiée d'une palmette[8]. Les corps humains, comme ceux des bêtes, se rapprochent et tendent à s'unir sur l'axe médian. Sur plusieurs cylindres[9], ils ne font qu'un : être étrange à double tête d'homme, d'oiseau ou de lion et à corps humain.

Une transformation du même ordre peut être observée dans l'art roman[10]. Des personnages adossés sont sculptés à Gérone et à Saint-Jouin-de-Marnes. A Chauvigny, ils ne sont plus qu'un corps monstrueux. Mais alors que dans les exemples d'Asie l'imagier a confondu les jambes et les troncs, ici il a uni le tronc et la tête. En soudant les corps, il a doublé non pas la tête, mais les jambes. C'est une variation sur le même principe.

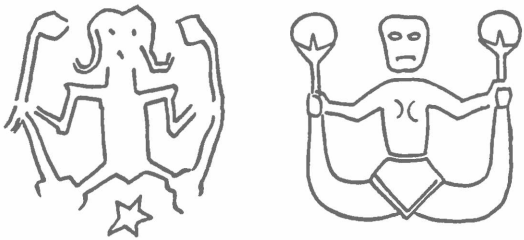
Parmi ces monstres, mi-hommes, mi-bêtes, dont l'art de l'Asie antérieure a été si riche, il en est un qui mérite une étude particulière : la sirène à

8. Cf. de Clercq et Menant, *Catalogue de la collection de Clercq*, t. I, fig. 181.
9. Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II, pl. 96, fig. 24; G. Contenau, *Les Tablettes de Kerkouk*, n° 128; O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, n° 316 A.
10. Cf. J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, p. 95.

deux queues. Un cylindre archaïque du Louvre en montre un excellent exemple[11] (fig. 22 a). Elle est d'origine ornementale, elle aussi; deux rinceaux s'écartant symétriquement à la base d'une tige centrale en définissent la silhouette. Le torse se substitue à la tige médiane, les queues retroussées aux rinceaux. Ce monstre, dont la genèse ornementale est clairement lisible à Moulins-lès-Metz et à Pavie[12] (fig. 22 b) est très répandu au Moyen Age[13]. La sirène tient de ses mains ses deux queues symétriques. Elle peut subir des changements singuliers. Le schéma d'ensemble reste intact, mais les queues se métamorphosent. Elles deviennent des bêtes, des plantes, des objets divers. Sur la stèle du roi Ountash-Gal[14], elles sont prolongées par plusieurs attributs symboliques : deux vases sont posés sur l'extrémité des nageoires dressées, des tiges s'en échappent, se rejoignent au niveau de la ceinture du personnage qui les saisit dans ses mains, puis s'écartent à nouveau pour se diriger vers deux autres vases placés dans la partie supérieure de la composition (fig. 23).

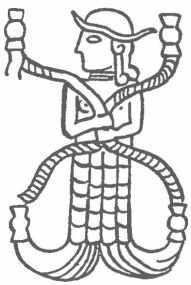
Pézard[15], d'après la plaque de Nabou-Apal-Iddin, interprète ces tiges comme les cordons par

11. Ce monstre a été signalé et reproduit par Menant, *op. cit.*, t. I, fig. 28.
12. Cf. J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, p. 72-73.
13. Brioude (Hte-Loire), Côme (Italie), Elne (P.-O.), Gérone, Lavaudieu (Hte-Loire), Modène, Pècs (Hongrie), Pavie, Le Puy (Hte-Loire), Ripoll, Saint-Dié (Vosges), Saint-Gaudens (Hte-Garonne), Saint-Nectaire (P.-de-D.), Saint-Martin-du-Canigou (P.-O.), Saint-Révérien (Nièvre), Toulouse, Klosterrath (Allemagne).
14. Louvre. La restitution de cette stèle est due à M. Pézard, *Restitution d'une stèle d'Ounlash-Gal, Revue d'Assyriologie,* XIII, 1916, p. 119.
15. *Ibid.*



a b

22 a. CHALDÉE. Détail d'un cylindre archaïque. Paris, musée du Louvre ; b. PAVIE. Relief d'un chapiteau de l'église Saint-Michel.



23. ASSYRIE. Détail de la stèle du roi Ountash-Gal. Paris, musée du Louvre.

lesquels les génies maintiennent le disque solaire. Contenau[16] croit qu'il s'agit ici d'une représentation conventionnelle des flots qui s'échappent des vases sacrés. Mais nous n'avons pas à rechercher la signification iconographique de ces branches. Nous retenons qu'elles sont des rinceaux réunis par le même axe et dessinant l'as de cœur. Qu'il s'agisse de cordons ou de flots, ils se rattachent aux nageoires, ils décrivent les queues. Seule une analyse attentive permet de distinguer une composition complexe et non une simple représentation de la sirène.

16. *Manuel d'archéologie orientale*, p. 911.

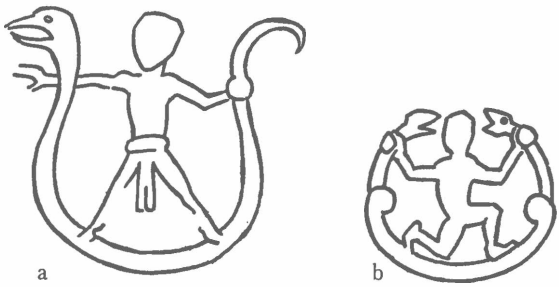
24. ASSOUR. Détail d'un bas-relief. Porto, musée.

Nous avons d'ailleurs un autre exemple où les courbes encadrant le personnage se présentent sous forme de flots. Le relief de la ville d'Assour, actuellement au musée de Porto[17], montre le dieu Assour entouré de deux femmes. Chacune d'elles tient deux vases d'où jaillissent les eaux fertilisantes, en traçant deux rinceaux symétriques qui rejoignent le bas de la robe évasée. Ils se confondent avec elle en s'y rattachant comme les queues d'une bête (fig. 24).

Sur plusieurs cylindres hittites[18], les queues de la sirène deviennent les vêtements ou la parure d'une déesse. De ses mains écartées, elle en saisit les pans qui retombent en formant des cordons jusqu'à ses pieds et décrivent une courbe qui encadre la figure tout entière.

---

17. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* fig. 138.
18. Musée de Boston, collection Tyszkiewitcz, cf. S. Ronzevalle, *Le cylindre Tyszkiewitcz, Mélanges de l'Université Saint-Joseph,* t. XII, p. 177 et suiv.; cylindre syro-hittite, Metropolitan Museum, New York, cf. Ward, *Seal cylinders,* n° 912; cylindre syro-hittite, collection Morgan, cf. Ward, *Collection J. P. Morgan,* n° 237. Louvre, A. 929, A. 935, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux;* Musée de Berlin, cf. O. Weber, *Catalogue,* n° 271.



25 a. ASSYRIE. Détail d'un cylindre. Paris, musée du Louvre ; b. SURGÈRES. Relief de l'église.

Sur un cylindre assyrien figurant une scène d'exorcisme[19], ce dessin change encore de sens. Le cordon qui unit les pieds et les mains écartés du personnage est ici la barque de Labartou, le mauvais génie, le démon qui fuit les hommes et traverse le fleuve limite. Son bateau fragile est défini par deux courbes de rinceau, réunies sur l'axe central. Ce motif prend alors des significations multiples. C'est un ornement, une barque, la queue de la sirène et aussi un monstre vivant. En effet, comme la tradition le veut, la proue se termine par une tête de serpent. Ce n'est plus un vaisseau, c'est un reptile qui emporte la déesse[20] (fig. 25 a).

Il est important de noter que les queues de la sirène se prêtent particulièrement aux métamorphoses animales. Sur plusieurs bronzes du Louristan[21],

19. Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II, *Acquisitions*, pl. 93, n° 7.
20. Pour l'iconographie, cf. F. Thureau-Dangin, « Rituel et amulettes contre Labartou », *Revue d'Assyriologie*, XVIII, 1921, p. 161 et suiv.
21. Cf. R. Dussaud, « Haches et douilles de type asiatique », *Syria*, XI, 1930, p. 245-271 ; Godard, *Les Bronzes du Louristan*, Paris, 1931.

chacune d'elles étant surmontée d'une tête, l'ensemble forme un monstre qui unit en lui trois êtres vivants (fig. 26 a). La composition demeure intacte. La technique du métal la rend plus nette encore. Le tronc du personnage se dresse verticalement. De ses mains écartées, il saisit par le cou deux animaux qui jaillissent de son propre corps et qui l'encadrent.

Il arrive parfois que les animaux latéraux se détachent de la figure centrale et se suffisent. Sur un cachet syro-cappadocien, ce sont des serpents que le dieu Bès tient de ses mains[22] (fig. 27). Ils se développent sur un vase de Suse[23] (fig. 28 a), s'enroulent autour de son rebord et encadrent une petite bête, une tortue, qui les saisit de ses pattes.

Sur un autre relief, les reptiles font partie d'une figuration plus complète de la barque de Labartou. Nous la trouvons sur les plaques assyriennes dites « de l'Enfer »[24]. La scène de la fuite du génie est représentée ici dans tous ses détails. Dans le registre intérieur, se voit un cours d'eau semé de cinq poissons. Sur cette rivière vogue une barque; la proue et la poupe sont terminées respectivement en tête de serpent et en tête de taureau. Dans cette barque se tient un âne à demi couché et semblant vouloir se relever; c'est sur cet âne qu'est monté le principal personnage, un démon nu, à corps velu de femme, à tête de lionne rugissante; le monstre

22. Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* II, *Acquisitions,* pl. 104, fig. 25*b*.
23. Louvre, cf. Toscanne, « Notes sur quelques animaux en Chaldée », *Revue d'Assyriologie,* IX, 1912, fig. 7.
24. Collection de Clercq, cf. Ch. Clermont-Ganneau, « Enfer assyrien », *Revue archéologique,* décembre 1879; musée de Constantinople, cf. *Catalogue de la collection de Clercq,* t. II, pl. XXXIV, V. Scheil, *Recueil de travaux,* t. XX, Paris, 1897, p. 59 et suiv.

a b

26 a. LOURISTAN. Détail d'un bronze. Paris, musée du Louvre ; b. POITIERS. Relief de Notre-Dame-la-Grande.

27. SYRO-CAPPADOCIEN. Détail d'un cachet. Paris, musée du Louvre.

a

b

28 a. SUSE. Fragment d'un vase. Paris, musée du Louvre ; b. TARRAGONE (Espagne). Bas-relief du cloître.

appuie le genou droit sur le corps de l'âne, et le pied gauche terminé en serre d'oiseau de proie, sur sa tête. Il tient de chaque main un gros serpent ; deux petits animaux, chien et porcelet sont suspendus à ses mamelles ; ils semblent s'élancer pour les atteindre et ne tenir à elle qu'en tétant...[25].

Bien que surchargée, cette composition s'inscrit dans la formule de la sirène. Le personnage central correspond à son torse. Les serpents qu'il saisit sont les débris de ses queues ; leur corps est, du reste, prolongé par la barque réduite à une mince baguette. Le reptile et le bateau constituent une sorte de cordon qui encadre la figure centrale comme les queues retroussées du monstre ou comme l'eau des vases de libation.

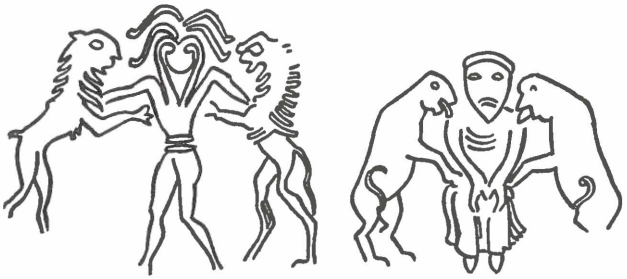
Tel est le mécanisme de ces métamorphoses. Les courbes qui environnent la figure verticale ne changent pas et donnent l'axe ou le contour d'une grande variété d'objets et d'êtres vivants.

Ces tiges ornementales prennent parfois une importance considérable. Elles se développent en quadrupèdes affrontés, proches de ceux que nous avons déjà vus inscrits dans le même ornement. Ainsi nous revenons au procédé initial de l'affrontement symétrique d'où toute la sirène avec ses variations si nombreuses semble sortir.

Il est intéressant de noter qu'on voit souvent le personnage tenir deux simples tiges décoratives[26] (fig. 29), deux rinceaux qui l'encadrent. Ces rin-

25. Nous empruntons cette description iconographique à G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* p. 1307.
26. Cylindre syro-hittite, cf. G. Contenau, *La Glyptique syro-hittite,* pl. XXXVIII, fig. 291. Cylindre de la collection de Clercq, cf. de Clercq et Menant, *Catalogue de la collection de Clercq,* t. I, pl. IV, fig. 39.

29. SYRO-HITTITE. Détail d'un cylindre. Paris, Bibliothèque nationale (collection de Clercq).



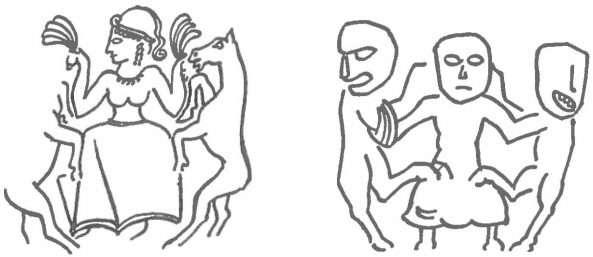
a b

30 a. FARAH. Détail d'une empreinte. Berlin, musée ; b. NEUILLY-EN-DONJON. Relief d'un chapiteau.

ceaux se transforment non seulement en queue de sirène, mais aussi, comme celui de la plaque de la coquille de Tello, en bêtes au corps puissant[27] (fig. 30 a). Même combiné avec le corps de l'homme, l'ornement ne perd rien de ses qualités inventives.

Ainsi se forme un nouvel ensemble constitué par un personnage entouré de quadrupèdes qu'il saisit de ses mains. Cette composition nouvelle change aussi souvent de sens. Tantôt c'est la grande

27. Cylindre de Suse, cf. Legrain, *Délégation,* XVI, pl. XXIII, fig. 330 ; cylindre archaïque de Sumer, cf. *Catalogue de la collection de Clercq,* t. I, n° 41 ; empreinte de Farah, musée de Berlin, cf. O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder,* Leipzig, 1920, fig. 410 ; ivoire de Ras-Shamra, Louvre, et G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* fig. 739.



a b

31. RAS-SHAMRA. Ivoire. Paris, musée du Louvre; b. BIRON. Relief.

déesse entourée de bouquetins (ivoire de Ras-Shamra, fig. 31 a), tantôt c'est Gilgamesh ou Enkidou luttant avec les fauves[28]. Au personnage central peut se substituer une troisième bête et on voit alors un combat d'animaux. A Our[29], ce sont deux lions qui attaquent un bouc (fig. 41 a). Les lions sont souvent renversés dans la lutte. Le héros les tient suspendus par la queue[30] (fig. 37 a). Il arrive aussi que le personnage central se dédouble[31]. Mais que les bêtes soient ou non renversées, qu'il y ait une figure centrale ou deux, la position reste la même. La silhouette du personnage encadré de deux courbes persiste à travers leurs variations.

Sur la terre cuite d'Ashnounac (Louvre), on la reconnaît dans un groupe de trois personnages. Détail curieux, la figure centrale porte sur ses épaules un bélier. C'est un véritable « Bon Pas-

28. Cylindres cités de la collection de Clercq et du musée de Berlin.
29. Plaques de coquille gravées ayant fait partie d'un jeu, cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* fig. 942.
30. Cylindre de la collection de Clercq, cf. *Catalogue,* t. I, n° 41.
31. Cylindre de la collection de Clercq, cf. *Catalogue,* t. I, n° 48; cylindre du musée de Cannes, cf. J. Billiet, *Cachets et cylindres sceaux,* Paris, 1931, pl. IV, fig. 24 *b*.

teur ». Les personnages latéraux décrivent deux rinceaux.

On sait quel usage l'art roman a fait de la sirène conformément à la même stylistique[32]. Il a multiplié ses variations sur les queues du monstre. Elles deviennent l'arc bandé entre les pieds d'un archer qui s'apprête à faire partir la flèche (Saint-Sernin de Toulouse), les bras d'un siège qui se terminent, comme la barque de Labartou, par des têtes d'animaux (Saint-Leu d'Esserent), une sorte de croissant décoratif (La Charité-sur-Loire), de simples branches d'ornements[33], un phylactère déroulé (Halford). Les queues reçoivent des têtes et la sirène se transforme en monstre à corps multiples (Poitiers), en serpents[34] et en quadrupèdes[35]. Ce sont les mêmes métamorphoses qu'en Asie. Le personnage central change aussi de nom : il est charmeur de serpents, chasseur, pêcheur ; la figure de Gilgamesh entouré d'animaux[36] prend un sens nouveau. A Morlaas, il est un simple dompteur, ailleurs[37] Daniel dans la fosse aux lions ou, à Borgo San Donnino, Alexandre montant vers le ciel.

Comme nous l'avons vu pour d'autres séries d'exemples, on retrouve non seulement une parenté

---

32. Cf. J. Baltrušaitis, *Formations, déformations,* p. 72.
33. Angers (Maine-et-Loire), Bourg-Charente (Charente), Cunault (Maine-et-Loire), Pavie, Valence (Drôme).
34. Pavie, Romans (Drôme), Toulouse, Tournus (Saône-et-Loire).
35. Angers, Morlaas (Basses-Pyrénées), Neuilly-en-Donjon (Allier), Plaimpied (Cher), Ripoll, Saint-Gabriel (Bouches-du-Rhône), Saintes (Charente-Mar.), Valence (Drôme).
36. É. Mâle, *op. cit.,* p. 352, signale l'apparition de Gilgamesh dans la sculpture romane.
37. Biron (Char.-Mar.), La Charité-sur-Loire (Nièvre), Cosne (Nièvre), Neuilly-en-Donjon, Ripoll, Saint-Gabriel.

générale de technique et une coïncidence de schéma, mais aussi de détails typiques. La figure de Labartou du cylindre assyrien peut être rapprochée du relief de Surgères (fig. 25 b) où l'on voit un personnage debout sur un serpent fantastique qu'il étreint. La sirène de Poitiers (fig. 26 b) a des points communs avec le bronze du Louristan : c'est le même monstre tracé par les mêmes lignes. La tortue de Suse réapparaît deux fois dans le cloître de Tarragone (fig. 28 b). C'est presque une copie : mêmes pattes, même corps autour duquel s'enlacent les mêmes serpents. Le groupe de Gilgamesh se reconnaît dans le Daniel de Neuilly-en-Donjon (fig. 30 b). L'ivoire de Ras-Shamra peut être rapproché de la composition de Biron (fig. 31 b). Les animaux placés la tête en bas, à côté de Gilgamesh, sont sculptés dans la même position en Occident sur un ivoire du musée national de Florence[38]. A San Juan de Duero (Espagne), ce sont deux monstres qui se renversent. Enfin à San Pedro de la Nave (Espagne, fig. 38 b) les lions qui lèchent les pieds de Daniel se trouvent encore dans la même attitude. A Ripoll, les lions têtes en bas sont seuls, sans personnage central. Cette étrange représentation d'animaux dont la tête pend sans raison et dont le corps se dresse verticalement est bien difficile à expliquer dans les monuments du Moyen Age chrétien. Elle se justifie dans l'image du héros asiatique qui tient sa proie par les pattes et par la queue. Nous avons également, dans la sculpture romane, la même composition inversée. Les bêtes sont debout, le personnage central a la tête en bas. C'est le cas de Biron et de Saintes. Nous pouvons citer plusieurs

38. Cf. Diepen, *op. cit.*, pl. XXXVIII, fig. 2.

exemples asiatiques de cette disposition[39]. Au lion de Gilgamesh se substitue parfois un second être humain, l'ensemble est alors formé par un personnage debout et un autre les pieds en l'air, placé devant lui. Cette dernière composition peut être signalée à Ripoll, à Pavie et à Saint-Paul-lès-Dax.

Ce sont là des cas particuliers. En Asie et en Occident, la sirène est soumise à d'autres variations parallèles. Son corps à deux queues retroussées s'unit souvent avec ceux de deux autres bêtes[40] et un monstre nouveau apparaît. Des quadrupèdes affrontés ou adossés s'attachent à la sirène dont ils remplacent les queues. Ce sont les queues de ces animaux qui l'encadrent maintenant et qu'elle étreint au lieu des siennes.

Cette genèse nouvelle est encore d'origine ornementale. La réunion par les pointes de deux motifs en as de cœur[41] produit la fusion de deux compositions indépendantes, celle de la sirène et celle des bêtes affrontées (fig. 32).

Ce monstre singulier se retrouve dans plusieurs bronzes du Louristan[42], dans ces curieuses figures que Godard nomme les « protecteurs des troupeaux » et dont l'anatomie est plus complexe encore.

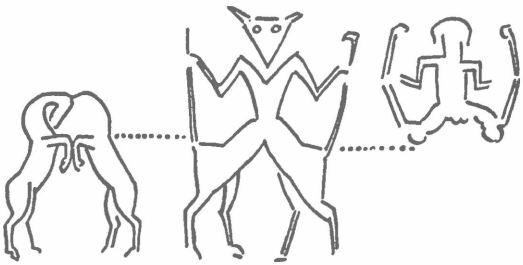
---

39. Cylindre de la Bibliothèque nationale, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* pl. III, fig. 26; cylindre de la collection de Clercq, *Cat.,* t. I, fig. 14.

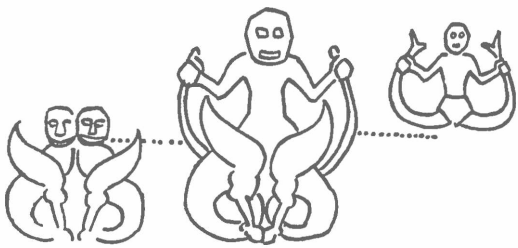
40. Empreinte de Farah, Berlin, cf. O. Weber, *op. cit.,* fig. 60; cylindre archaïque, Louvre, cf. Menant, *op. cit.,* t. I, fig. 26; cylindre de la collection Luynes, cf. *ibid.,* fig. 27.

41. Ce motif se retrouve dans son aspect purement ornemental sur le cylindre syro-hittite reproduit par G. Contenau, *La Glyptique syro-hittite,* pl. XVI, fig. 108.

42. Cf. R. Dussaud, « Haches et douilles de type asiatique », *Syria,* XI, 1930; Godard, *Les Bronzes du Louristan,* Paris, 1931, fig. 187 à 189, 193, 195 à 196 *bis.*



32. Monstre figurant sur un cylindre et éléments de sa formation. Paris, Bibliothèque nationale.



33. MOISSAC. Monstre sculpté et éléments de sa formation.

Les queues de la sirène remontent vers ses épaules. Elles reçoivent chacune une tête et des pattes. Le tronc s'allonge et se termine par les pattes de derrière des animaux affrontés qui s'étirent et prennent des formes surprenantes.

N'est-il pas étonnant de retrouver le même monstre composé des mêmes éléments, selon les mêmes procédés, sur un chapiteau du portail de Moissac (fig. 33) ? Dans les deux cas, c'est la même complexité, rigoureuse combinaison symétrique de deux figures dont l'une porte en elle la sirène et l'autre les griffons affrontés. Le procédé et l'effet sont identiques.

Ces rapprochements révèlent plus d'un point commun entre la stylistique romane et les formes asianiques. Le principe d'une forme impersonnelle et fixe qui renaît sous des aspects divers est le même. Certaines formules acquièrent la force stable d'une continuité rituelle. Elles réapparaissent constamment. Elles pénètrent dans différentes compositions. Elles organisent le mouvement et les contours d'êtres vivants, de scènes et d'objets. Ce sont les mêmes courbes qui unissent et qui ordonnent les différents thèmes.

Il n'y a pas seulement coïncidence de principes. Il ne s'agit pas que de schémas abstraits définissant la variété des figures ; les figures elles-mêmes se ressemblent bien souvent. Toutefois cette géométrie qui crée des images variées à partir des mêmes éléments prend en Occident une valeur essentiellement ornementale si bien que dans la décoration de nos églises, nous n'avons pas seulement des figures nées d'ornements, mais à côté d'elles et en grande abondance les ornements qui les ont suggérées.

En Orient, ces formules sont plus cachées. On ne les reproduit que très rarement sous leur aspect ornemental pur. On peut en chercher la raison : secret d'artisan, tendant à conserver tout leur mystère à des créations fantastiques, prédilection pour les formes vivantes, même chimériques, aux dépens des formes abstraites qui pourtant les inspirent, indifférence à des fonctions purement décoratives dans un art chargé de signification ?

Cette réserve ne doit pas nous tromper. En effet, si les ornements qui nous sont familiers sont jusqu'à présent très rares dans l'art sumérien et dans les arts qui en dérivent, il en existe pourtant quelques exemples de haute époque.

Le cylindre archaïque de la collection de Clercq (fig. 29) réunit les principaux motifs. Plusieurs rinceaux (motif I) s'y groupent autour du même axe en formant tantôt le dessin en as de cœur (motif II), tantôt celui de la palmette ramifiée (motif III).

Dans l'art syro-hittite où la grammaire ornementale est particulièrement riche, on voit à côté de différents dessins de tresse réapparaître aussi des rinceaux. Ils se combinent de manières diverses en formant une grande variété de motifs conformes aux compositions ornementales des personnages et des bêtes que nous avons étudiées[43]. Dans les monuments chypriotes, l'arbre sacré s'épanouit souvent, tantôt en motif II, tantôt en motif III, tantôt en combinaison des deux réunis autour du même axe[44]. Les stucs sassanides de Kish abondent en tiges et palmettes différemment réunies, d'un caractère déjà roman[45]. Ces documents qui ne sont pas uniques, ont la valeur d'un contrôle. En tout cas, il reste établi que l'application de ces formules a, dans les deux arts, le même effet. Ce sont les mêmes compositions de personnages et d'animaux, les mêmes chiffres nés d'une fantaisie en apparence libre et qui pourtant se répètent à travers des siècles. Des monstres à corps multiples, des êtres bicéphales apparaissent dans l'Asie ancienne et dans l'Occi-

43. Cf. G. Contenau, *La Glyptique syro-hittite,* pl. XI, fig. 60-62, pl. XV, fig. 102, pl. XVI, fig. 108.
44. Cf. G. Contenau, *ibid.,* pl. XXXII, fig. 214; nous pouvons ajouter encore le curieux cas des empreintes de Farah (fig. 27 *a*), musée de Berlin, cf. O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder,* fig. 410, où le motif II, pareil à un ornement roman, figure la tête de Gilgamesh.
45. Cf. J. Baltrušaitis, *Sasanian Stucco, Ornemental, A Survey of Persian Art,* vol. I, p. 601-630, Arthur Upham Pope, éd., Oxford University Press, 1938.

dent. Dans les régions les plus éloignées de l'histoire, le graveur de cachets et l'imagier des églises médiévales cherchent l'extraordinaire, le singulier, le fantastique. Ils ont besoin de formes étranges, sortant de la vie normale. Leur imagination se plaît à unir les choses les plus surprenantes. Elle crée des êtres nouveaux qui incarnent l'animal dans l'image de l'homme et qui humanisent la bête.

La parenté de solution ne résulte pas ici de l'accord fortuit de deux morphologies similaires. Ce n'est pas une simple analogie de déduction appliquée à la même matière et arrivant aux mêmes effets. Plusieurs détails confirment la coïncidence en dehors des nécessités de style, un lien plus ferme et plus concret.

CHAPITRE IV

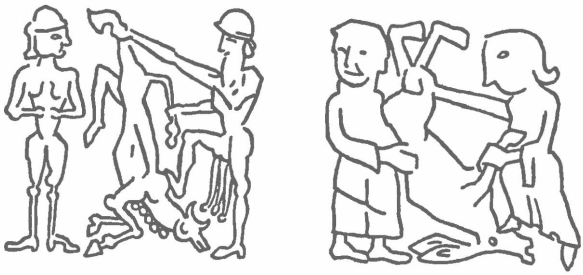
CONCORDANCES ICONOGRAPHIQUES

Les démons. Labartou et la Luxure. Les libations. Les combats. Les scènes rustiques. L'âne musicien. Les Adorations. Le personnage entouré d'animaux et la vision d'Apocalypse. Le Bon Pasteur. Daniel. L'aigle héraldique.

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, à propos de questions de style, la persistance dans la sculpture romane de plusieurs éléments de l'iconographie asiatique. L'iconographie assyrienne de Labartou telle qu'elle apparaît sur les plaques de l'Enfer subsiste dans plusieurs reliefs du XIIe siècle. Nous avons cité d'autres séries de personnages tenant des serpents.

Des personnages velus comme Labartou sont sculptés sur les chapiteaux romans de Nazareth. Les démons de Vézelay et de Saulieu ont aussi les jambes terminées par des pattes crochues. Le détail des animaux suspendus aux mamelles peut être retrouvé dans la Luxure d'Urcel, de Moissac, de Saint-Sever, de Rustan.

Mais il est plus curieux encore de trouver dans l'art roman la scène des libations. Sur un chapiteau du musée des Augustins à Toulouse, deux personnages assis tiennent chacun un vase d'où coule un filet d'eau. Le dessin est le même que celui de l'eau fertilisante, sur plusieurs sceaux et reliefs d'Orient : striée de minces traits parallèles, elle retombe en un étroit cordon.



a b

34 a. STYLE DE KERKOUK. Détail d'un cylindre. Paris, Bibliothèque nationale ; b. PAVIE. Bas-relief de l'église Saint-Michel.

D'autres compositions se répètent dans les anciens arts de l'Asie et dans l'Occident roman. Le personnage tenant dans ses mains de petits êtres humains qui est gravé sur un cachet syro-cappadocien[1], réapparaît sur un chapiteau de Hagetmau. Ici aussi, la figure centrale tient comme du gibier, deux personnages suspendus.

La scène de Gilgamesh terrassant un quadrupède, tête en bas, devant un personnage, la déesse nue, telle qu'on la voit sur un cylindre du style de Kerkouk[2] (fig. 34 a) se retrouve sur la façade de Saint-Michel de Pavie (fig. 34 b). La composition est la même : deux personnages symétriques, et, entre eux, l'animal, tête en bas ; celui de droite saisit la bête par les pattes et appuie le pied gauche sur son cou. Seulement, ici, il ne s'agit pas, sans doute, d'une épopée asiatique, mais d'une simple scène rustique : un paysan abattant un animal.

A Saint-Michel de Pavie (fig. 44) aussi, on reconnaît certains détails du combat des quadrupè-

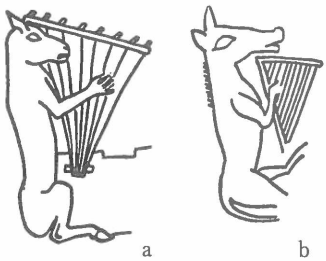
1. Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II. *Acquisitions*, pl. 97, fig. 4.
2. B. N., cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 720.

des qui se déroule sur une plaque de la tombe du roi d'Our (fig. 43 a). Un animal se cabre et dévore les pattes de derrière d'une seconde bête à cornes qui se renverse. Une autre plaque de la tombe du roi d'Our, celle du devant de harpe, est décorée de plusieurs scènes qui attirent notre attention. Nous avons déjà signalé Gilgamesh entouré de deux animaux dont on trouve une réplique à Estany. Dans le second registre, on reconnaît une autre image tout aussi familière à l'art roman : celle de l'âne musicien (fig. 35 a), que l'on voit à Saint-Sauveur de Nevers, à Saint-Parize-le-Châtel, aux portails de Saint-Aignan de Cosne, à Fleury-la-Montagne, Meillers, Brioude, Saint-Benoît-sur-Loire et Nantes[3] (fig. 35 b). Certains de ces exemples ont une indiscutable parenté avec l'art sumérien. L'animal est assis sur ses pattes de derrière. La harpe placée devant lui dessine un triangle presque identique et la bête touche les cordes avec le même geste.

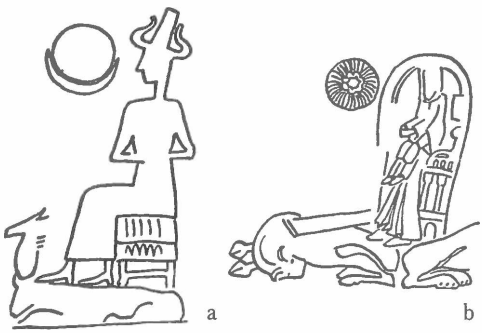
Les animaux humanisés figurent sur plusieurs scènes de la même plaque. L'ours danse, le lion porte un vase, un chien debout, avec un poignard passé dans sa ceinture, apporte une table chargée de morceaux de viande, de têtes et de pattes d'animaux. Une petite bête secoue un sistre. On retrouve le même esprit de la fable qui anime un grand nombre de reliefs romans où des ours, des renards, des oiseaux, imitent avec bonhomie et malice les gestes des hommes.

Il existe encore bien d'autres concordances. Les dieux de la vieille Asie sont souvent représentés soit

3. Cf. É. Mâle, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1922, p. 340. Un rapprochement analogue a été fait par R. Bernheimer, *op. cit.*, p. 91.



35 a. OUR. Détail du devant de harpe de la tombe du roi ; b. NANTES. Détail d'un chapiteau provenant de l'ancienne cathédrale.



36 a. CAPPADOCE. Détail d'une empreinte de cylindre. Paris, musée du Louvre ; b. NEUILLY-EN-DONJON. Détail du relief du tympan.

debout, soit assis, reposant sur des animaux. Sur l'empreinte d'un cylindre cappadocien[4] (fig. 36 a), le grand Dieu d'une scène de sacrifice est assis et son trône se dresse sur un taureau affaissé avec devant lui, presque au niveau de sa tête, ses attributs symboliques, le disque solaire et la lune. Un autre dieu, debout, les pieds posés sur le dos d'un animal, s'avance vers lui. Ces personnages ainsi représentés se retrouvent souvent[5]. Ils marchent généralement vers le dieu principal qui est assis de profil sur un

4. Louvre, cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 585.

trône devant lequel montent un astre et un croissant de lune. C'est un thème d'adoration.

Plusieurs détails de son iconographie se retrouvent sur le tympan de Neuilly-en-Donjon (fig. 36 b) : c'est la scène des mages apportant leurs offrandes à l'Enfant. Nous n'avons pas ici à insister sur l'origine orientale de la légende. Heuzey[6] signale que le thème de la Déesse et de l'Enfant adoré a été connu de la Chaldée. Tout récemment, Evans[7] a essayé de suivre la transformation du mythe en légende chrétienne. Il est important de voir renaître certains éléments caractéristiques de l'adoration orientale dans la composition romane. La Vierge et le Christ sont vus de profil. L'étoile est placée juste au même endroit que le signe astral de la divinité. Les mages s'avancent vers elle comme dans une adoration de l'Asie, l'un derrière l'autre. Et de même que le trône de la Vierge, ils se dressent sur le dos de bêtes monstrueuses. Il est surprenant de reconnaître en elles le taureau et le félin, attributs symboliques du Grand Dieu et de la Grande Déesse[8]. Ainsi, en plein XIIe siècle réapparaît sous sa forme première un thème qui a été déjà élaboré et transformé par l'art chrétien[9].

Le thème des animaux combattus par Gilgamesh qui apparaissent souvent près du trône divin ou royal intervient sans aucun doute aussi dans la

5. Cylindres syro-hittites. Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II. *Acquisitions*, pl. 94, n°s 22 et 23.
6. *Les Origines orientales de l'art*, p. 91 et suiv.
7. A. Evans, *The Earlier Religion of Greece on the Light of Cretan Discoveries*, Londres, 1931.
8. Pour les attributs des dieux, voir G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, p. 382.
9. É. Mâle, *op. cit.*, p. 430, voit dans ces bêtes le symbole des puissances du mal.

formation d'un autre thème, très répandu dans l'art roman. Sur un cachet hittite du Louvre[10] figurent deux quadrupèdes adossés au-dessous d'un siège solennel. Sur la coupe de Chosroès provenant du trésor de Saint-Denis, actuellement au Cabinet des Médailles[11], le trône est porté par deux quadrupèdes ailés, adossés, qui semblent émaner du personnage central. Leurs cous tendus décrivent deux courbes symétriques. Ce groupement, personnage central et animaux se retrouve dans la composition de la vision de saint Jean, sculptée sur les tympans de Moissac, Bourg-Argental, Luz, Maguelonne, et plus tard, d'Angers, Chartres, Le Mans, Saint-Loup-de-Naud. Les quadrupèdes terrassés autrefois par le roi d'Erech sont devenus les bêtes de l'Apocalypse : le lion et le bœuf. Les grandes lignes restent intactes. Le personnage central, le Christ, entouré de symboles, reste immobile. Seules, les figures de l'aigle et de l'homme s'ajoutent dans la partie supérieure du relief pour en compléter l'iconographie.

Un autre thème de l'iconographie chrétienne attire notre attention : celui du Bon Pasteur, qui a été si répandu, particulièrement en Auvergne, dans l'art roman. La même figure tenant la bête de la même manière peut être signalée sur la patère de Dali[12], sur une coupe phénicienne de Chypre, sur le relief de Karkemish[13] où les serviteurs apportent les chevreaux du sacrifice[14]. Dans l'art roman, on la

10. Louvre, cf. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux,* II. *Acquisitions,* pl. 101, fig. 116.
11. Cf. F. Sarre, *L'Art de la Perse ancienne,* Paris, s. d., pl. 144.
12. Cf. E. Longperrier, *Musée Napoléon III,* pl. XV.
13. Cf. E. Pottier, *L'Art hittite,* Paris, 1926, fig. 33.
14. Cf. E. Pottier, *ibid.,* p. 81, signale la parenté de ce groupe avec le Bon Pasteur chrétien.

trouve à Besse-en-Chandesse, Issoire, Orcival, Riom, Saint-Nectaire et Valence. Il est naturel de penser d'abord que l'Hermès Criophore, devenu le Bon Pasteur des catacombes, s'interpose ici entre les prototypes orientaux et les figurations romanes[15]. Mais une première observation doit nous retenir. La facture du dessin, le schématisme de la composition y sont infiniment plus proches du style de l'Asie ancienne que de l'image touchée par le pinceau alexandrin. D'autre part, le porteur de bélier n'est pas seul à reparaître dans l'art roman. D'autres compositions dont on retrouve des exemples également très anciens et que le premier art chrétien n'a pas connues y interviennent aussi. Les monuments de Karkemish sont ici d'une importance capitale. On y retrouve non seulement le prototype du Bon Pasteur, mais aussi celui de Daniel dans la fosse aux lions. Les animaux de la statue du dieu[16] sont compris de la même manière que ceux des chapiteaux d'Arles, de Borgo San Donnino, Lescar, Luz, Modène, Saint-Lizier, du musée de Toulouse. Ils ne sont pas ici à demi dressés, ou renversés, la tête en bas, comme sur les reliefs dérivés de la formule ornementale de Gilgamesh, mais ils sont solidement campés sur le sol. Ils occupent les côtés opposés du bloc; sur la face apparaît un génie qui les tient au collier et devient en Occident, Daniel. La masse architecturale, inconnue des Catacombes, les grandes lignes de la composition sont les mêmes.

Ainsi, différents thèmes sont traités de la même manière dans l'art ancien d'Asie et dans l'art roman; les serpents, le corps velu de Labartou, les

15. Pour l'histoire du motif, cf. A. Veyries, *Les Figures criophores de l'art grec, de l'art gréco-romain et de l'art chrétien,* Paris, 1884.
16. Cf. E. Pottier, *L'Art hittite,* fig. 37.

animaux qui se suspendent à ses mamelles, les libations, le trône et les animaux symétriques, la scène de l'Adoration et son socle d'animaux, le Bon Pasteur, Daniel, l'âne musicien. Nous laissons de côté les analogies entre la représentation d'Adam et d'Ève, de l'arbre ornemental et de la légende suméro-akkadienne de la Chute[17] où interviennent les mêmes éléments. Toutes ces similitudes, les unes stylistiques, les autres iconographiques semblent s'unir dans une représentation peut-être plus frappante que toutes celles dont nous nous sommes occupé jusqu'ici : l'aigle héraldique, emblème de Nin-Girsou renaît presque sans changement en Occident. Cet aigle aux ailes déployées, à tête de lion, « liant » deux quadrupèdes, est l'un des motifs les plus anciens de l'Asie antérieure. On le voit sur des vases de Suse du style I. Dans le style II, il est déjà pleinement développé en Élam. C'est d'abord l'aigle tenant dans ses serres des petits oiseaux puis des bouquetins[18]. Thureau-Dangin[19] a montré que cet aigle héraldique portait le nom d'Imgi et qu'il était l'emblème de plusieurs divinités, aspects divers du même dieu Nin-Ourta, par exemple Zababa, le Nin-Ourta de la ville de Kish et peut-être Nin-Shoushinak, le Nin-Ourta de Suse. Heuzey[20] explique comment cet emblème qui a été aussi celui de la ville de Lagash s'était peu à peu propagé vers l'Ouest. Comme exemple de la représentation d'Imgi, nous pouvons citer celui de la plaque de

17. Cf. Langdon, *Poème sumérien du Paradis, de la Chute et du Déluge*, traduit par Virolleaud, Paris, 1919.
18. Cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, p. 604.
19. *L'Aigle Imgi, Revue d'Assyriologie*, XXIV, 1927.
20. *Les Armoiries chaldéennes de Sirpourla : Monuments Piot*, Paris, 1894.

bitume au nom de Doudou[21], celui du bas-relief de Our-Nina provenant de Tello[22], celui du cuivre de Tell-el-Obeid[23] enfin ceux du vase d'argent d'Entemena[24].

Après des siècles, bien loin des villes auxquelles il servit d'armoirie et des dieux dont il fut le mystérieux attribut, dans l'Espagne musulmane au xe siècle, à Medina-Az-Zahara[25], et deux siècles plus tard, sur le portail de Saint-Michel de Pavie et sur la fresque de la cathédrale de Clermont puis, en 1305 à Grenade[26], il réapparaît encore plusieurs fois. Les ailes déployées avec une queue magnifique, il tient dans ses serres les bêtes symétriques. Il est vrai que l'aigle sumérien a une tête de lion, mais cette réserve ne confère que plus de force à l'indiscutable parenté des deux figures, car les oreilles du fauve persistent souvent sur le crâne de l'oiseau de proie. Cette apparition en Europe médiévale de l'une des plus anciennes armoiries de Chaldée est pour nous de première importance. La figure héraldique se pose comme une sorte de sceau sur un réseau d'analogies et de concordances qui semblent toutes y aboutir.

---

21. Louvre, cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* fig. 357.
22. Louvre, cf. Heuzey, *Catalogue,* p. 93.
23. British Museum, cf. Hall, *Al-Ubaïd,* Londres, 1930, pl. VI.
24. Louvre, cf. *Monuments Piot,* 1895.
25. Cf. Bernhard et Ellen M. Whishaw, « Hispano arabic Art at Medina-Az-Zahara », *Burlington Magazine,* août 1911, pl. I, fig. A.
26. Cf. Enrique Serrano Fatigati, *Portadas artisticas de monumentos españoles,* Madrid, s. d., pl. de la p. 23. La même figure peut être signalée à Marrakech (xe s., Maroc), cf. G. Migeon, *Manuel d'art musulman,* t. I, Paris, 1927, fig. 89.

Ces analogies et ces concordances quelque surprenantes qu'elles soient, nous autorisent-elles à nous demander si l'art roman s'est inspiré des anciens arts de l'Asie et de quelle manière, par quel chemin le contact aurait pu s'établir ?

CHAPITRE V

DE L'ART SUMÉRIEN A L'ART ROMAN

La transmission et les contacts.
Action des couches successives
dans la vie des échanges.
Les âges des métaux
et la première couche orientale en Europe.
L'art barbare : le règne des procédés abstraits
et de la poétique des monstres.
Les arts du haut Moyen Age :
les tissus transmettent les motifs,
non le procédé ornemental.
Les arts précieux de l'Islam
perfectionnent le réseau abstrait.
Les manuscrits développent la technique
ornementale et renouvellent les images.

L'importation des formes orientales en Occident date des temps les plus anciens. Elle se développe particulièrement dans la seconde période hallstatienne. A Este, à Bologne, en Italie, dans le Tyrol, la Carniole, la Styrie, apparaît un décor nettement asiatique : quadrupèdes ailés, sphinx, centaures et toutes sortes d'animaux fantastiques[1]. Une série de vases de bronze découverte au Nord des Alpes enrichit encore ce répertoire déjà varié. Le vase du tumulus de Grächwil près de Berne[2] montre des génies ailés et des animaux affrontés et adossés.

1. Cf. Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique,* Paris, 1913, p. 764.
2. *Ibid.*, fig. 305 et 306.

On retrouve la composition du personnage entre les bêtes dont certaines ont la tête en bas. Les anses du vase en bronze de Cumes en Campanie[3] ressemblent singulièrement aux pendentifs en or de l'époque d'Agadé[4]. On y voit le motif de Gilgamesh que nous avons plusieurs fois signalé dans l'art roman.

Ces apports asiatiques ne s'interrompent pas à l'époque de La Tène : les agrafes de Somme-Brionne (Marne), de Hauviné (Ardennes) et de Weisskirchen (prov. du Rhin) ont souvent un décor d'animaux adossés dont la composition ornementale est très nette[5]. Les bêtes ornant les bandes de bronze repoussé des baquets de bois d'Aylesford et de Marlborough[6] sont des témoins du rayonnement de cette importation. Elle fut particulièrement active dans le Sud et le Sud-Est de l'Espagne où apparaît toute une faune fantastique, sphinx, lions à têtes humaines.

Il est important aussi de noter qu'on a trouvé en Sardaigne, dans la nécropole de Tharros, une glyptique qui semble être l'œuvre d'un atelier local et où les influences assyrienne et phénicienne sont très marquées[7].

L'art étrusque, si étroitement lié à l'Orient, fut aussi une source puissante de la propagation des vieux thèmes asianiques. Des bijoux, des objets, la glyptique trouvés dans des tombes à Caere, Corneta-Tarquinia, Preneste, Volterra sont souvent ornés des motifs dont nous nous sommes occupé. Le

---

3. *Ibid.*, fig. 307.
4. Cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 487.
5. Cf. Déchelette, *op. cit.*, fig. 524 et 525.
6. *Ibid.*, fig. 658.
7. Cf. Menant, *Recherches sur la glyptique orientale*, t. II, Paris, 1883, p. 253.

faisceau de broches trouvé dans une sépulture étrusque de la région d'Ancône, par exemple[8], est surmonté d'un petit personnage au-dessous duquel figurent deux bêtes adossées. On reconnaît sans peine le thème qui apparaît successivement sur un cachet hittite, sur la coupe de Chosroès et se développe sur le tympan de Moissac. Les bêtes affrontées sont sculptées sur une pierre de Bologne[9]. Le quadrupède à tête double, tel qu'il est esquissé par la décoration de Suse, pour se développer avec le chapiteau perse réapparaît sur le disque de bronze de Civitella[10]. La composition de Gilgamesh se retrouve sur le miroir Arnoaldi[11] et sur d'autres monuments[12]. La sirène à deux queues peut être signalée sur un chapiteau de Chiusi[13]. La composition de Monteleone de Spolète[14] reproduit le combat des bêtes des escaliers de Persépolis. Même le personnage caucasien aux jambes transformées en tresse se voit sur une stèle étrusque[15]. La stylistique ornementale est toujours d'une remarquable pureté. Sur un disque de Tarquinia[16] se compose, avec les corps des personnages agenouillés, le dessin du svastika. D'autres schémas géométriques interviennent souvent dans les éléments de l'art étrusque. Mais ce qui est plus important encore, il connaît

8. Cf. Déchelette, *ibid.*, fig. 318.
9. Cf. A. Grenier, *Bologne villanovienne et étrusque*, Paris, 1912, fig. 134.
10. Cf. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, t. II, Firenze, 1928, pl. 49, fig. 154 *b*.
11. Cf. A. Grenier, *op. cit.*, fig. 118.
12. Cf. P. Ducati, *op. cit.*, pl. 56, fig. 169.
13. *Ibid.*, pl. 177, fig. 452.
14. *Ibid.*, pl. 108, fig. 288.
15. *Ibid.*, pl. 153, fig. 399.
16. *Ibid.*, pl. 67, fig. 203.

aussi le relief. Soulier a déjà fait le rapprochement de la sculpture étrusque de la porte d'une tombe de Tarquinia (musée archéologique de Florence) et d'un tympan roman provenant de l'église de S. Giusto de Volterra (musée de Volterra)[17]. On y retrouve, en effet, la bête monstrueuse à double corps dont l'histoire a été retracée par Pottier[18], et dont nous avons signalé quelques autres exemples romans. Ces comparaisons peuvent se multiplier. Les griffons affrontés attaquant un cerf, tels qu'on les voit dans la construction romane de la cathédrale de Volterra, à S. Pietro de Spalato et à S. Maria Fuorisportam de Lucques ont une indiscutable parenté avec les motifs étrusques de vases et de sarcophages (musée de Volterra) inspirés du vieil Orient[19]. Cette série se complète par les décorations de l'urne funéraire de Settimello et du candélabre pascal de Saint-Paul-hors-les-Murs de Rome entre lesquels Bernheimer a signalé les rapports[20]. Le rôle de l'art étrusque dans la formation de la sculpture romane ne se limite donc pas à une simple transmission de thèmes et de motifs, il peut inspirer aussi le modelé et la facture.

Ainsi dès l'époque protohistorique et même avant, se forme en Europe tout un fonds d'images et de motifs venus de l'Orient ancien qui se renouvelle et s'enrichit à plusieurs reprises[21].

---

17. G. Soulier, *Les Influences orientales dans la peinture toscane,* Paris, 1924, p. 173 et suiv., fig. 81.
18. E. Pottier, *Histoire d'une bête.*
19. G. Soulier, *op. cit.,* p. 177.
20. *Ouvr. cit.,* pl. IV, fig. 11 et 12.
21. Nous laissons de côté les motifs orientaux conservés dans l'art grec et dans l'art romain qui occupent une place particulière et dont l'étude se complique par les éléments nouveaux d'un style souvent contradictoire à l'art roman.

Les Coptes, les Syriens, les Barbares, les Arabes et Byzance enfin, ont fortement contribué à l'élargir. On sait que le contact entre l'Europe et l'Orient a été constant grâce aux pèlerinages, aux voyages, au commerce, sans parler des croisades et d'autres puissants facteurs historiques. Les colonies d'Orientaux en Occident au début du Moyen Age ont été étudiées par Bréhier[22]. Ebersoldt a réuni une documentation très riche[23] sur les voies par lesquelles se poursuivirent les échanges. Certains itinéraires indiquent des directions très suggestives. Au IXe siècle, le seigneur franc Fromond part pour les Lieux Saints avec ses deux frères pour expier un crime. Ils se rendent en Égypte, à Carthage, reviennent à Rome puis retournent au Saint-Sépulcre, visitent la Galilée, l'Arménie, l'Anatolie, le Mont-Sinaï, les rivages de la mer Rouge.

Benjamin de Tudelle, parti en 1160 de Saragosse ne fut certes pas le premier à pénétrer au cœur de l'Asie. Partout il trouve le témoignage de relations anciennes et régulières. Montpellier par exemple assure un important trafic avec l'Égypte, la Lombardie, l'Angleterre et la Syrie[24]. Il va en Grèce, en Palestine, voit Babylone, signale l'emplacement de Ninive, visite Samarkand, atteint peut-être l'Inde, rentre par Alexandrie et se rend à Paris. Il rencontre en Orient de nombreux Francs. Il décrit les monuments qui retiennent son attention et certains passages de son récit montrent que le bestiaire ancien éveille sa curiosité[25].

---

22. *Les Colonies d'Orientaux en Occident au commencement du M.-A., Byzantinische Zeitschrift,* t. XII, 1903.
23. *Orient et Occident,* Paris-Bruxelles, 1928-1929.
24. Cf. Benjamin de Tudelle, *Voyage autour du monde,* Paris, 1830.

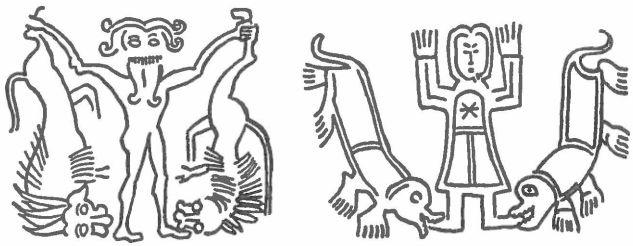
Des objets orientaux arrivent en Europe par des voies diverses. Les trésors d'églises comme ceux de Monza, de Conques, de Sens, de Silos, Trèves, Aix-la-Chapelle, Saint-Denis, par exemple, s'enrichissent d'étoffes coptes et sassanides, d'ivoires arabes ou byzantins, où réapparaissent souvent les images de la vieille Asie.

L'art roman, élaboré sur un sol où les apports orientaux constants ont déposé des couches déjà anciennes, mis en contact avec des arts où le style asiatique renaît avec éclat, dispose ainsi d'une vaste matière où revivent avec plus ou moins d'intensité les éléments des arts séculaires de l'Orient.

Une remarque s'impose : la valeur de cette matière est inégale, l'homme de Hallstatt ou de La Tène, l'Étrusque, le Barbare, l'orfèvre arabe ou le tisserand sassanide, le voyageur à travers les déserts de l'Asie ne voient pas la même forme avec le même esprit. Ils s'en inspirent, mais la recréent. Il y a choix, adaptation, interprétation. De la même forme sont retenus des éléments différents, qui ont chacun leur sens propre et leur valeur particulière dans l'élaboration de la sculpture romane.

Il nous est difficile d'établir dès maintenant le rôle des premières couches préhistoriques marquées par l'Orient. Y a-t-il eu transmission directe au Moyen Age de thèmes lointains qui revivent d'ailleurs avec le plus d'éclat au cours des derniers âges des métaux, ou établissement d'un fonds propice à leurs propagations successives par différentes voies ?

25. Cf. Benjamin de Tudelle, *op. cit.*, p. 103; voir aussi R. Dussaud, *Le Sanctuaire phénicien de Byblos d'après Benjamin de Tudelle, Syria*, 1926, p. 247.



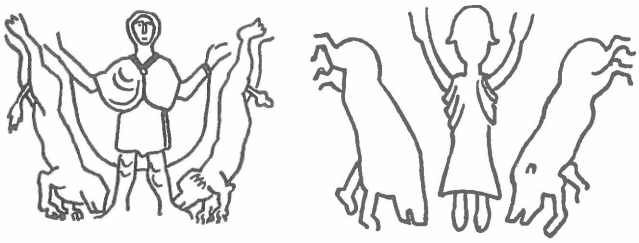
a b

37 a. SUMER. Détail d'un cylindre sumérien archaïque : Gilgamesh terrassant les lions ; b. JOUY-LE-COMTE (Val d'Oise). Plaque de ceinturon : Daniel dans la fosse aux lions.

C'est-à-dire, les premières couches préhistoriques ont-elles contribué à la transplantation d'éléments précis ou simplement à la constitution d'un goût ? Il semble que même s'il ne s'agit pas d'une action incisive, il y ait toujours un terrain favorable à l'éclosion des formes d'un art barbare orientalisant qui ont trouvé en Occident un sol tout prêt à les recevoir.

Le rôle de ce dernier a été plus direct. L'orfèvrerie des Scythes et des Barbares, le décor des objets mérovingiens et carolingiens constituent une chaîne continue reliant l'art roman aux arts de l'Orient millénaire[26]. En suivant leur développement on peut voir comment les thèmes asiatiques s'éveillent de nouveau à la vie. Sur la plaque de ceinture de Jouy-le-Comte par exemple[27] réapparaît l'ancienne composition de Gilgamesh entouré d'animaux la tête en bas (fig. 37 a). C'est déjà Daniel entre les lions lui léchant les pieds comme à San Pedro de la Nave (fig. 38 b). Entre le cachet sumérien, le vase du

26. Nous laissons de côté l'art irlandais (cf. F. Henry, *La Sculpture irlandaise,* Paris, 1932) ; sa sculpture, très influencée par l'Orient, constitue un groupe à part que nous étudierons plus tard du même point de vue.
27. Cf. *Gazette archéologique,* Paris, 1889.



a b

38 a. AKTHAMAR (Arménie). Bas-relief; b. SAN PEDRO DE LA NAVE (Espagne). Bas-relief.

tumulus de Grächwil et le relief roman, il y a ici une étape importante. Les griffons, les bêtes antithétiques, les monstres et les personnages qui se confondent souvent avec l'ornement, toute la géométrie de ces décorations barbares évoquent et renouvellent encore une fois avec force le style de Chaldée et de l'Asie antérieure, déjà connu en Occident avec Hallstatt. On y retrouve la qualité précieuse de l'ornement, l'amour du fantastique, le souci d'une composition calculée avec soin. Ces formes d'une origine souvent complexe qui, en Europe, précèdent l'épanouissement de la sculpture romane ont certainement joué un rôle considérable dans la formation de la stylistique ornementale. Ils ont renouvelé tout un art des combinaisons abstraites et ressuscité la poétique du monstrueux. Mais, du répertoire ancien, ils n'ont pas transmis tous les éléments. La dialectique savante des formes ornementales n'a pas l'ancienne vigueur. Certaines images sont déformées par la nouvelle technique du métal et du cloisonné, leur gamme est incomplète, elles ont leur propre accent. Malgré la multitude de points communs, ces objets du haut Moyen Age occidental ne suffiraient pas pour expliquer toute la complexité des concor-

dances et des rapports qui lient la sculpture romane aux compositions de l'Asie.

Les arts du haut Moyen Age oriental permettent de combler certaines de ces lacunes. On a beaucoup parlé, en évoquant les influences orientales du rôle des tissus sassanides et coptes ainsi que des ivoires arabes[28]. L'iconographie des animaux affrontés et adossés de chaque côté d'un arbre, des oiseaux symétriques aux cous enlacés, des monstres à corps doubles, des bêtes s'entre-dévorant, même le personnage entouré de quadrupèdes et l'aigle bicéphale seraient introduits dans l'art roman par les trésors apportés d'Orient et par les précieux coffrets de Byzance ou de l'Espagne musulmane. Certes ces magnifiques objets touchés par le reflet des vieilles cultures d'Asie qu'ils renouvellent souvent avec beaucoup d'éclat sont pour la formation de la sculpture romane d'une importance considérable. Il est des cas où la relation est manifeste. Le coffret d'ivoire byzantin du musée civil de Pise et l'archivolte de Saint-Zénon de Vérone[29] sont décorés du même motif asiatique de la poursuite d'animaux. Il n'y a pas seulement identité de thème. On y retrouve la même composition, les mêmes contours, le même modelé. Le dessin du tissu byzantin du musée de Bergen et le relief d'un chapiteau de

28. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre,* Paris, 1889-1903, t. I, p. 241 ; É. Mâle, *op. cit.,* p. 340 et suiv. ; Marquet de Vasselot, *op. cit. ;* E. Berteaux, *L'Art dans l'Italie méridionale,* Paris, 1904 ; P. Deschamps, « Étude sur la renaissance de la sculpture en France », *Bulletin monumental,* 1-2, 1925 ; Soulier, *op. cit. ;* E. Maillard, « Saint-Jouin-de-Marnes », *Gazette des Beaux-Arts,* 1924 ; G. Huici, *Marfiles de San Mellan de la Cogolla y Esculturas de Santo Domingo de Silos,* Madrid, 1925 ; R. Bernheimer, *op. cit.*

29. Cf. R. Bernheimer, *op. cit.,* fig. 23 et 24.

Notre-Dame de Poitiers[30] représentent les mêmes animaux adossés en motif II dont les queues s'épanouissent en palmette. Les griffons du chapiteau de Sant Cugat del Vallès et du cloître de la cathédrale de Gérone peuvent être identifiés avec l'ornement du tissu oriental du Kunstgewerbemuseum de Berlin[31] et les chevaux affrontés d'un chapiteau de Vignory sont presque une copie de l'étoffe provenant d'Antinoë (Haute-Égypte) actuellement à Berlin[32]. L'aigle bicéphale si fréquent dans la sculpture romane ne se retrouve pas seulement sur le bas-relief musulman de Medina-Az-Zahara mais aussi dans l'ornementation des tissus arabes des musées de Siegburg et de Berlin, ainsi que sur l'étoffe byzantine de Saint-Pierre de Salzburg et le tissu du trésor de la cathédrale de Sens[33]. Le combat d'animaux de Parme peut être rapproché des motifs de plusieurs plaques arabes en ivoire de Mésopotamie[34] ou de Sicile[35]. La figure de la sirène à double queue trouve son prototype immédiat dans la figure copte d'Ahnas[36].

Ces quelques exemples qu'on pourrait multiplier permettent souvent de retrouver les liens entre le relief roman et le répertoire des arts asianiques. Ils sont une importante charnière entre deux mondes éloignés dans l'espace et le temps. Le contact entre l'art médiéval de l'Occident et celui de l'Orient une fois établi, il est facile d'arriver

30. *Ibid.*, fig. 44 et 46.
31. *Ibid.*, fig. 48 et 50.
32. *Ibid.*, fig. 47 et 49.
33. *Ibid.*, pl. XXX et XXXI ; É. Mâle, *op. cit.*, fig. 203.
34. Cf. G. Migeon, *Manuel d'art musulman,* t. I, Paris, 1927, fig. 148.
35. *Ibid.*, fig. 150.
36. Cf. G. Duthuit, *La Sculpture copte,* Paris, 1931, pl. XXIII.

jusqu'aux sources des motifs et de reconstituer tous les détours de leur chemin. Le trajet du groupe des bêtes en combat qui mène du cachet archaïque sumérien, en passant par les cachets assyriens et achéménides et les tissus sassanides jusqu'aux tissus arabes et la sculpture romane peut être reconstitué avec beaucoup de précision[37]. L'histoire de l'aigle à deux têtes qui revit successivement dans l'art hittite et sassanide avant de s'incarner dans les formes musulmanes qui le transmettent à l'Occident se retrace aussi dans toute son ampleur[38]. On suit avec beaucoup de netteté les métamorphoses de la sirène, toute ornementale dans l'art sumérien et les bronzes du Louristan, animée par un style nouveau dans l'art grec[39] et durcie de nouveau en schéma d'ornement chez les Coptes et les artistes romans. L'évolution du groupe de Gilgamesh entouré de lions peut être aussi suivi à travers les cachets sumériens, babyloniens, hittites, assyriens, achéménides. Encore figé dans l'art grec archaïque[40], il se transforme complètement avec l'épanouissement de l'hellénisme[41], s'immobilise chez les Sassanides, dans les ivoires arabes, sur les plaques barbares, et sur le

37. Cf. R. Bernheimer, *op. cit.*, fig. 104-106.
38. Cf. É. Mâle, *op. cit.*, p. 350.
39. Musée national d'Athènes ; Louvre, salle de la céramique italiote, vitrine B, n° 509.
40. Nous pouvons signaler la composition asianique du personnage entouré d'animaux tête en bas sur un bronze d'Olympie, cf. O. Keller, *Die antike Tierwelt*, Leipzig, 1909, fig. 13 *c*, et sur un ivoire du sanctuaire d'Artémis Orthia à Sparte, cf. Ch. Picard, *Les Origines du polythéisme hellénique, Ère homérique*, Paris, 1932, pl. XI.
41. Les éléments iconographiques de la composition du héros sumérien attaquant les lions peuvent être reconnus dans la Ménade, couronnée d'un serpent et brandissant une panthère renversée, sur un vase grec, cf. Ch. Picard, *op. cit.*, pl. XVIII.

chapiteau médiéval. Si long que soit ce parcours des motifs, on peut retrouver avec plus ou moins de sûreté presque chacune de ses étapes. La question se pose de savoir si les arts précieux du haut Moyen Age oriental qui reçoivent et qui transmettent des thèmes plus anciens constituent un ensemble aussi homogène que l'art sumérien et ses dérivés immédiats d'une part et la sculpture romane de l'autre, si le secret des combinaisons créatrices y est fidèlement transmis, ou bien si les ivoires et les étoffes ne font que conserver les vestiges d'une technique désormais sans vie ?

Une première remarque s'impose : les tissus, tout en restant fidèles aux thèmes figurés hérités des monuments anciens l'interprètent le plus souvent d'une manière particulière. La technique du tissage déforme inévitablement le dessin. L'entrecroisement des fils qui doit être respecté efface la courbe ornementale. Introduite dans une matière nouvelle, la ligne perd sa netteté. Les contours n'ont ni la même souplesse, ni la même fermeté. Le jeu de l'ornement se durcit et s'appauvrit. Ainsi transposé et déformé le décor curviligne tend au stéréotype. Dans toutes ces formes, si riches soient-elles, on ne retrouve plus le mouvement secret qui évoque et qui crée leur diversité : monstres bicéphales, bêtes à deux corps et à tête unique, êtres chimériques à membres et à troncs multiples. De toutes ces images qui se tiennent, se déterminent et se complètent, il ne subsiste ici que des fragments et il est difficile de suivre l'enchaînement créateur des motifs. Tous les personnages et les bêtes reproduits sur les tissus s'éloignent indéfiniment, sans se toucher comme une suite solennelle d'armoiries. C'est une rangée d'ornements. Introduits dans un nouveau monde de

formes, ils prennent un sens nouveau et élaborent une autre poétique.

Cette passivité des copistes qui empruntent l'extérieur d'une forme sans participer à sa vie interne s'accuse aussi dans la décoration arabe et sassanide des coupes, des plats, des ivoires, des objets précieux où la liberté ornementale n'est pourtant pas gênée. Cet art reproduit fidèlement plusieurs motifs sans se soucier de leur structure cachée ni des causes qui les ont suscités. C'est surtout un décor calculé avec une extrême élégance intellectuelle qui se satisfait de la pureté des solutions. L'image est noyée dans l'ornement. Elle est conçue surtout comme un jeu de courbes, de droites et d'angles et ses variations sont relativement limitées. Elle ne se métamorphose pas. Elle ne renouvelle pas constamment l'armature abstraite, elle est elle-même immobilisée. Les Arabes enrichissent le réseau linéaire, mais ils n'ont pas le goût d'y faire foisonner les aspects multiples de la matière figurée. Leur rôle semble avoir été surtout de perfectionner des combinaisons abstraites mais non d'en faire naître la vie.

Si importants que soient ces objets pour justifier certains aspects de la sculpture romane, ils n'expliquent pas encore l'origine de sa technique. Par rapport à la puissance et à la plénitude avec lesquelles s'épanouit la stylistique romane, ces formes qui se placent entre la fin d'un art et le début d'un autre, semblent plutôt être les témoins d'un déclin académique que ceux d'une féconde période expérimentale.

Ce n'est pas là, mais sur les pages des manuscrits que se développe surtout la stylistique ornementale. Travaillée comme un dessin d'orfèvre, la

miniature du haut Moyen Age s'inspire beaucoup des anciens arts précieux. Elle leur emprunte non seulement des thèmes isolés, mais aussi la technique qu'elle adapte à ses propres besoins. Elle ne se limite pas à reproduire passivement des figures de bêtes symétriques ou en combat, des figures fixes, des animaux, des personnages antithétiques, courants dans les répertoires ornementaux. Introduite dans l'ordonnance d'un signe de l'écriture, elle s'y adapte en recréant sa matière propre. La lettre se substitue à l'ornement, une calligraphie plus vivante et plus souple à la géométrie rigide des courbes durcies dans leurs savantes combinaisons. Il se produit ainsi un choc où formes et imagerie se rénovent à l'intérieur du même mécanisme. La machine se remet en marche sur de nouvelles données. Il s'agit bien de la refonte du système tout entier, de développements multiples et d'un réapprentissage technique.

Déjà au début du VIe siècle, le Dioscoride de Vienne offre un vaste répertoire d'initiales zoomorphiques. Des poissons, des poulpes, des dauphins et des bêtes variées se plient et s'étirent pour composer le dessin des lettres. Ce décor se développe rapidement et envahit les manuscrits arméniens, francs, lombards, visigothiques, carolingiens et irlandais[42]. Du Caucase jusqu'aux Îles Britanniques, il constitue une chaîne continue, à la fois homogène et diverse, d'une singulière richesse. Sous la plume du calligraphe apparaissent des oiseaux, des monstres, des personnages aux corps allongés, désarticulés, courbés qui s'étreignent, se mordent, dont le sup-

42. Cf. L. Bréhier, *L'Art en France,* Paris, s. d., chapitre « Calligraphie et enluminure des manuscrits ».

port et le squelette est donné par la majuscule. La fantaisie n'a plus de limite. Jamais jusqu'ici on n'a réussi à trouver à l'intérieur d'un réseau immobile de courbes tant de liberté et de caprice. Bréhier cite un D du Lectionnaire de Luxeuil[43] fait d'un paon, la tête en bas, le col recourbé, la queue étalée en l'air. Ailleurs la même lettre est formée d'un quadrupède luttant contre un serpent. Le E du sacramentaire provenant de Gellone[44] est fait de quatre poissons se mordant mutuellement; le S, de sept poissons en zigzags. Certaines lettres arméniennes sont construites par un assemblage étrange de plusieurs bêtes superposées et s'entre-dévorant[45]. Dans les lettres géorgiennes, une tête humaine fait partie d'un corps de serpent. On y voit aussi des animaux enlacés[46]. A l'intérieur des mêmes lignes, les images changent sans cesse. Les métamorphoses deviennent particulièrement complexes dans les manuscrits irlandais où les spirales et les entrelacs constituent un réseau encore plus riche et plus serré qui atteint une virtuosité extraordinaire[47]. Le livre de Kells, l'évangéliaire de Durrow[48] donnent des exemples étonnants d'échanges entre l'image de l'homme, de la bête et le décor abstrait.

Ainsi tandis que les arts précieux du Moyen Age oriental, les tissus et les ivoires sassanides,

---

43. Bibliothèque nationale lat. 9427.
44. Bibliothèque nationale lat. 12048.
45. Évangéliaire du roi Hetoum, école de Drazarg, bibliothèque d'Etchmiadzin, man. n° 979 du catalogue.
46. Évangéliaire de Djouroud, bibliothèque du musée ethnographique de Tiflis, n° 1667 du catalogue.
47. Cf. H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans,* Paris, 1931, p. 97 et suiv.
48. Cf. M. Westwood, *Fac-similes of the Miniatures and Ornaments of Anglo-saxon and Irish Manuscripts,* Londres, 1868.

arabes, byzantins et coptes, se bornent à reproduire différents motifs en oubliant souvent la technique qui les a engendrés, les manuscrits développent surtout cette technique. Ils ne se contentent pas de répéter les formes anciennes. Tout en restant fidèles aux vieux principes, ils inventent un univers nouveau. C'est dans les initiales zoomorphiques, les tresses et les spirales écrites que se recrée et reprend conscience d'elle-même la stylistique ornementale.

Tels sont les arts et les milieux qui préparent en partie l'épanouissement de l'art roman. Dans l'éclosion des forces contribuant à sa genèse, ils semblent avoir chacun une fonction précise. Si l'art barbare, annoncé lui-même en partie par Hallstatt et La Tène crée un terrain fertile pour le développement des formes géométriques et fantastiques dont il apporte quelques éléments, l'art arabe participe à la formation du génie abstrait de l'artiste. Les objets sassanides enrichissent le répertoire thématique. Les calligraphes des manuscrits raniment et assouplissent le mécanisme déjà durci des métamorphoses imagées à l'intérieur des formes stables. Ils évoquent tous certaines voies possibles par lesquelles l'Occident a pu prendre un contact plus ferme avec une Asie plus ancienne et plus authentique.

CHAPITRE VI

LE RÔLE DE LA TRANSCAUCASIE

La Transcaucasie préhistorique et l'art de Sumer.
Renaissance médiévale des arts asianiques
en Arménie et en Géorgie.
Le Daghestan. Transposition monumentale.
Monuments du Caucase et de l'art roman.

L'art médiéval de l'Arménie, de la Géorgie et du Daghestan par son rôle dans la formation de l'art roman mérite un examen particulier.

Il est important de rappeler que le Caucase préhistorique n'a pas été isolé des civilisations de Sumer. Les trouvailles de la région de Kouban[1], les fouilles de Maikop[2], d'autres encore ont fourni une importante matière que Rostowtzeff[3] a justement rapprochée des monuments de Sumer archaïque. Les fouilles des tombes royales d'Our ont apporté depuis des éléments nouveaux qui ne font que renforcer les hypothèses d'un lien entre ces civilisations voisines. Nous ne devons pas être surpris d'y

1. Cf. *Matériaux pour l'archéologie du Caucase,* t. VIII ; G. Contenau, *Manuel,* t. III, p. 1568.
2. *Compte rendu de la commission archéologique,* 1897.
3. *L'Âge du cuivre dans le Caucase septentrional et les civilisations de Sumer et de l'Égypte protodynastique, Revue archéologique,* juillet-septembre, 1920 ; *The Sumerian Treasure of Astrabad,* dans *The Journal of Egyptian Archaelogy,* vol. VI, 1920 ; V. Minorski, « Transcaucasica », dans le *Journal asiatique,* déc. 1930, et W. Allen, *A History of the Georgian People,* Londres, 1932, chapitre II, *Bronze and Iron.*

retrouver les quadrupèdes et les oiseaux-rinceaux[4], des monstres à queue de poisson et corps d'oiseau, enroulés en des courbes ornementales[5], des bêtes affrontées[6] qui s'inscrivent dans le motif en as de cœur (motif II), des êtres fantastiques qui résultent de la fusion de deux corps adossés[7], prototypes du chapiteau perse, des esquisses de la sirène, du personnage inscrit dans l'ovale ou dans le cercle[8] qu'il saisit comme les queues retroussées[9]. Enfin nous avons déjà signalé un cylindre caucasien avec un personnage qui enlace ses jambes en une véritable tresse. Sans aucun doute, la culture sumérienne s'étendait au-delà du mont Ararat et y persistait longtemps.

Or tout ce vieux fonds asiatique renaît et se développe avec richesse dans les régions du Caucase à une époque qui précède immédiatement la formation de l'art roman d'Occident. Des oiseaux-rinceaux (motif I) peuvent être signalés à Martvili et sur un relief de Gveldessi, actuellement au musée

---

4. Objets de Routha, collection de la comtesse Ouvaroff, cf. *Matériaux pour l'archéologie du Caucase,* t. VIII, pl. CV, fig. 19 ; de Kouban, cf. *ibid.,* pl. XLIII, fig. 4 ; de Dergavs, cf. *ibid.,* pl. LXXIX, fig. 1.
5. Ermitage, provenant de Tchmi, cf. *Matériaux,* t. VIII, pl. LXI, fig. 7.
6. Kouban, coll. de la comtesse Ouvaroff, cf. *Matériaux,* t. VIII, pl. XXII, fig. 1.
7. Ermitage, provenant de Tchmi et de Komboulta, cf. *Matériaux,* t. VIII, fig. 243 et pl. XCII, fig. 13, pl. CXXXIV, fig. 4.
8. Ermitage, provenant de Lizgor, cf. *Matériaux,* t. VIII, pl. LXIII, fig. 6 ; de Komboulta, cf. *ibid.,* fig. 244 et pl. CXXX, fig. 8.
9. Il serait intéressant d'étudier les bronzes et les cuivres du Caucase par rapport aux bronzes du Louristan. Élaborés sur le même fonds asianique et dans les mêmes conditions, ils semblent présenter des réelles affinités.

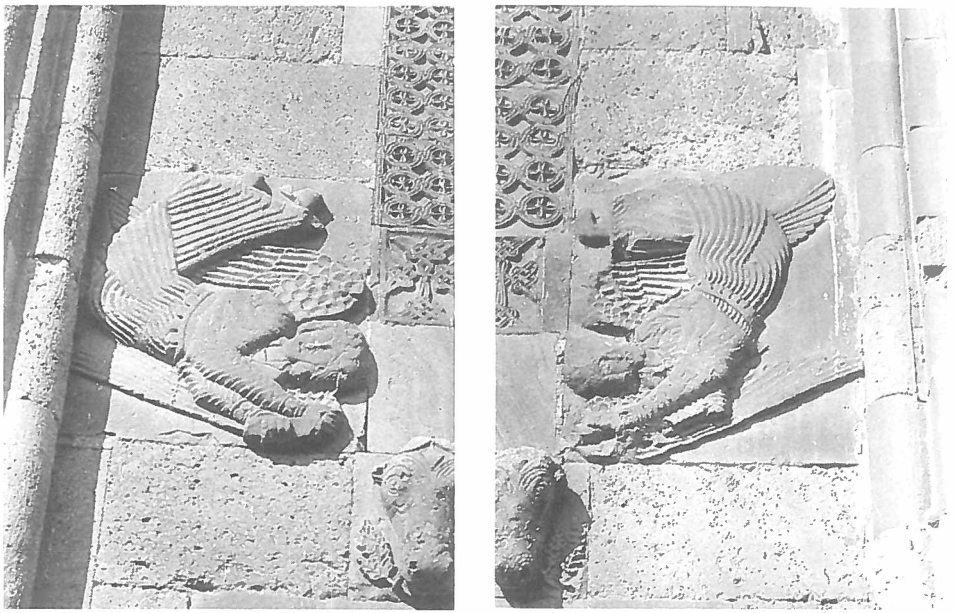
de Tiflis[10], les quadrupèdes inscrits dans la même formule se retrouvent à Anamour. On y voit aussi souvent les monstres classiques du bestiaire sumérien, les griffons (Ochki, Sanahin, Nicorzminda), les sirènes oiseaux (Agthamar), les oiseaux à tête de quadrupède (Agthamar), les êtres étranges mi-serpent mi-oiseau (Sanahin). Les bêtes-rinceaux adossées ou affrontées selon le schéma en as de cœur (motif II) apparaissent sur les tympans de Nicorzminda, sur les frises d'Ani et à Agthamar. L'arbre sacré qui leur sert d'axe y est aussi souvent reproduit avec fidélité. Nous rencontrons une fois de plus les mêmes bêtes affrontées selon le schéma de la palmette ramifiée (motif III). A Agthamar ce sont des quadrupèdes, à Sanahin des monstres aux corps allongés. Le monstre formé par la fusion de deux corps attachés à la même tête peut être signalé à Djoulfa.

Le personnage n'échappe pas non plus à la composition ornementale. A Sveti-Tzhoveli de Mtzhet (fig 39), il se plie en rinceau. Sur le tympan de Katzh (fig. 40) deux rinceaux constituent une magnifique palmette (motif III), formée aussi par des corps humains. Ce motif se dédouble à Nicorzminda (fig. 41) où les anges d'un des tympans sont dessinés par une ingénieuse combinaison d'ornements.

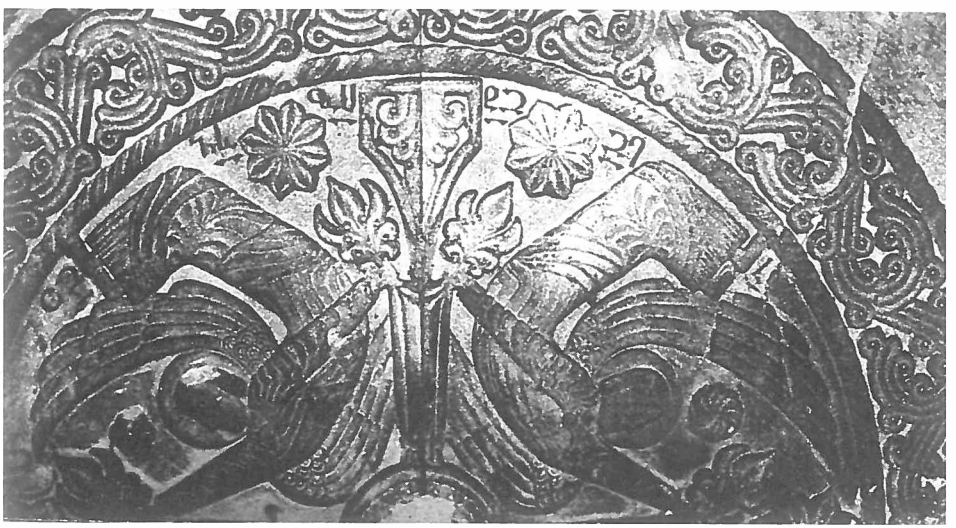
Le motif ornemental de Gilgamesh terrassant les fauves n'a pas été ignoré des Caucasiens. On le voit à Agthamar (fig. 38 a) et à Martvili (fig. 42). C'est déjà Daniel dans la fosse aux lions et, détail significatif, les bêtes sont là aussi la tête en bas.

---

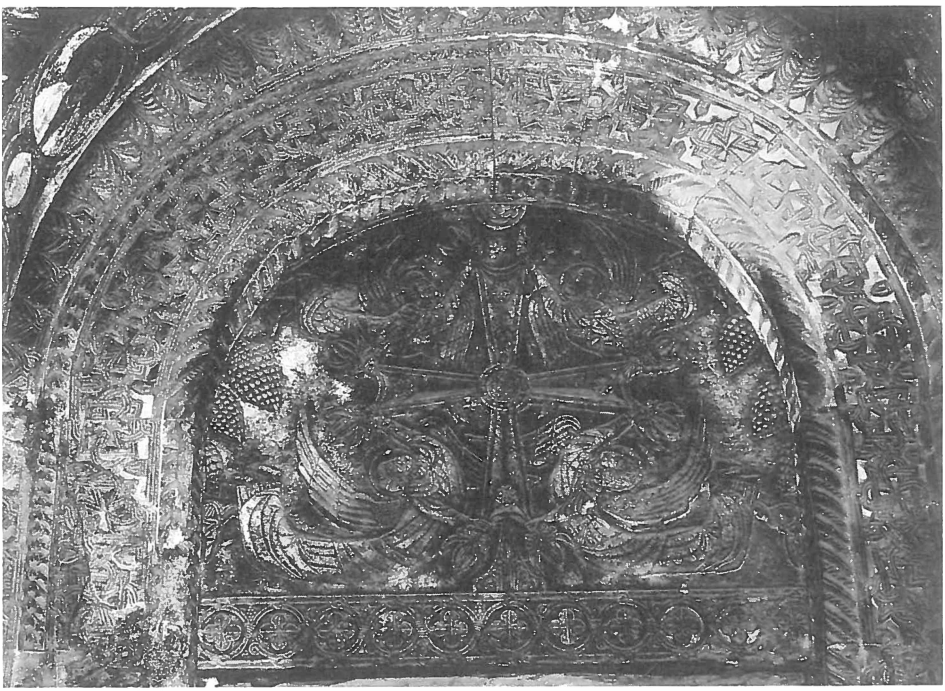
10. J. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie*, Paris, 1929, fig.87, pl. LIX.



39. MTZHET (Géorgie). Bas-relief de la paroi Est, Sveti-Tzhoveli, 1020. Photo Jurgis Baltrušaitis.



40. KATZH (Géorgie). Tympan de l'église, 1027-1072. Photo Jurgis Baltrušaitis.



41. NICORZMINDA (Géorgie). Tympan du portail Sud, 1014. Photo Jurgis Baltrušaitis.

42. MARTVILI (Géorgie). Frise de l'abside Ouest, 912-972. Photo Jurgis Baltrušaitis.

a b

43 a. OUR. Détail d'une plaque de la tombe du roi ; b. KOUTAÏS (Géorgie). Relief d'un chapiteau.

44. PAVIE. Bas-relief de l'église Saint-Michel.

Cette identité dans le détail qui rattache étroitement l'art du Caucase à des formes de Sumer, se retrouve aussi au temple de Bagrat à Koutaïs. Les lions attaquant un bouquetin sculpté sur un des chapiteaux (fig. 43 b) sont une exacte reproduction du groupe de la plaque de coquille gravée trouvée à Our dans la tombe du Roi[11]. Comme sur la plaque, la victime est placée au milieu la tête en bas, et les

11. Cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 942.

fauves dressés la terrassent du même mouvement des pattes. Cette étonnante persistance d'une forme à travers plusieurs millénaires prend une valeur particulière. Elle est comme le signe de la vitalité des forces anciennes qui participent maintenant à la formation d'un art nouveau.

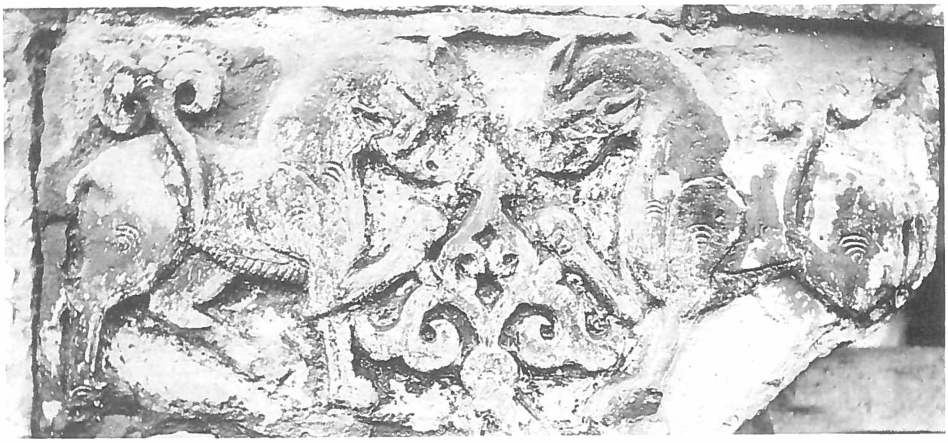
Haritch révèle une persistance du même ordre sur un monument du VIe siècle : la base de la statue du Dieu de Karkemish, les deux lions sculptés sur les côtés opposés du socle et le personnage de la troisième face, devenu Daniel (fig. 45).

Nous n'insistons pas beaucoup sur les thèmes des bêtes qui se poursuivent ou s'entre-dévorent, des animaux simplement affrontés ou marchant au pas, qui tout en ayant une origine asiatique sont déjà devenus classiques et dont la signification générale dans l'histoire de ces échanges doit être limitée. Communs aux arts les plus différents, ils ne suffisent pas pour établir un lien entre la sculpture géorgienne et arménienne et les compositions de Sumer.

Un autre thème a une importance plus grande : l'aigle aux ailes déployées attaquant sa proie. Il orne plusieurs chapiteaux de Koutaïs. Il figure à Kehardt, à Saint-Grégoire de Dsech, sur les portes de la ville d'Ani. Il devient le blason d'une dynastie arménienne. Sans doute ce n'est pas absolument l'oiseau Imgi, mais c'en est une variante qui fut particulièrement répandue en Cappadoce. L'aigle a parfois deux têtes et, dans ses serres, il ne tient pas des quadrupèdes adossés, mais un seul animal.

A côté du groupe arménien et géorgien nous avons celui du Daghestan, région musulmane du Caucase où le souvenir des arts d'Asie semble persister avec une force particulière. Les premiers renseignements sur les reliefs de cette région ont été

45. HARITCH (Arménie). Stèle funéraire, VIe siècle.



46. KOUBATCHI (Daghestan). Bas-relief d'une maison, XIIe siècle. Photo Bachkiroff.

donnés par Dorn[12]. Beaucoup d'entre eux ont été publiés tout récemment par Bachkiroff[13], après plusieurs expéditions. Un certain nombre de monuments se trouvent actuellement à l'Ermitage où ils ont été apportés, en 1928, par Orbeli, l'un des conservateurs du musée.

Ces reliefs découverts, pour la plupart, dans les villages de Koubatchi (fig. 46), de Kala Koreich, de Gonoda et Amouzgha et qui se situent entre le XIe et le XIIIe siècles sont d'une importance considérable pour l'étude de la sculpture romane. En bien des points ils s'apparentent à elle et d'autre part le rapport qui les unit à l'art sumérien est manifeste.

12. B. Dorn, *Compte rendu du voyage au Caucase et sur les bords de la mer Caspienne,* Saint-Pétersbourg, 1861 ; *Caspy,* appendice aux *Mémoires de l'Académie des sciences,* t. XXVI, Saint-Pétersbourg, 1875 ; en 1895 paraît *L'Atlas pour les voyages de Dorn au Caucase.*
13. A. Bachkiroff, *L'Art du Daghestan,* Moscou, 1931 (en russe avec un résumé anglais).

Le vieux bestiaire asiatique y revit sans être altéré, mais un élément nouveau intervient qui au lieu d'éloigner cet art de sa source, l'aide à y puiser l'essentiel. Le génie géométrique de l'Islam qui, dans d'autres régions, se limite à une virtuosité linéaire s'exerce ici sur la matière figurée, dont il maintient le caractère ornemental.

Les animaux antithétiques (fig. 46) obéissent aux courbes de l'ornement. Les personnages eux aussi s'y soumettent. L'aigle bicéphale suit toutes les branches de la palmette ramifiée. Il serait étonnant de ne pas voir reparaître ici les thèmes classiques des combats et les poursuites de bêtes. Gilgamesh entre des fauves affrontés n'est pas encore retouché par l'iconographie chrétienne. C'est un art encore tout pénétré de croyances et de fables d'Orient.

Tels sont les principaux éléments de la sculpture du Caucase médiéval. Les thèmes, le style, la technique sont un héritage direct du fonds régional ancien dont nous avons montré les rapports avec l'art sumérien. Mais sa formation est plus complexe. Il est possible que la renaissance sassanide et l'art musulman l'aient aidée à ressusciter son passé et qu'ils aient puissamment contribué à son élaboration. Elle a aussi sa personnalité et constitue un style. Elle unit et transforme selon ses besoins des éléments divers. Le trait essentiel, c'est sa qualité monumentale.

Les compositions asianiques que nous avons comparées à la sculpture romane sont presque toutes, sauf quelques exceptions, comme les reliefs hittites de Karkemish et de Tell Halaf, à une petite échelle. Ce sont pour la plupart des cachets ou des cylindres-sceaux, des plaques de coquilles gravées, ou une décoration de céramique. Les raffinements

des formes et des figures se développent sur des objets précieux. Leurs combinaisons les plus savantes s'élaborent sur les champs les plus étroits. Il semble que l'espace limité en favorise les extensions et que leur jeu est d'autant plus savant et plus précis que le dessin est plus réduit. L'image de l'homme ou de la bête, où les détails disparaissent, s'identifie plus facilement à un schéma linéaire. Elle tend presque nécessairement à une simplification, si bien que l'axe d'un corps et le corps même semblent ne faire qu'un. Le style filiforme de certains cachets sumériens nous le démontre. L'ornement revêt, dans une composition serrée, la même importance que la figure vivante. Il s'y impose, il la pénètre et se confond avec elle. L'ajustement des éléments se fait avec une remarquable minutie. La gravure d'un sceau ajuste ses pièces avec l'exactitude d'une horlogerie.

Par une contradiction qui peut surprendre, au moment où le sculpteur de Goudéa construit sa statue « colossale », où les architectes de Babylone, d'Assyrie ou de Perse décorent leurs édifices, ils renoncent à la stylistique ornementale. Il leur faut des formes plus sévères et plus grandes, aux lignes synthétiques, aux surfaces monumentales. En général dès que le relief prend des proportions vastes, il échappe au jeu trop subtil de l'ornement[14]. La sculpture du Caucase est peut-être une des premiè-

14. Nous ne pouvons citer que quelques rares exemples de la grande sculpture ornementale : le relief rupestre de Iasili-Kaïa, cf. P. Couissin, « Le dieu épée de Iasili-Kaïa et le culte de l'épée dans l'antiquité », *Revue archéologique,* 1928 ; l'aigle bicéphale d'Euyuk, cf. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale,* fig. 676 ; quelques reliefs de Tell Halaf, cf. R. Oppenheim, *Der Tell Halaf, eine neue Kultur im ältesten Mesopotamien,* Leipzig, 1931.

res exceptions à cette règle[15]. A Katzh, la palmette ramifiée qui compose les personnages adossés s'épanouit sur tout le fond du tympan. La composition de la plaque de coquille de la tombe du Roi d'Our se retrouve à Koutaïs sur un chapiteau de près de deux mètres de côté. A Agthamar, les parois de l'édifice sont presque entièrement revêtues de reliefs. Il ne s'agit plus de sceaux ou de cylindres, mais de frises, de chapiteaux, de tympans monumentaux. Au moment où l'Occident oublie presque complètement la science de la grande sculpture sur pierre, en Transcaucasie on orne des surfaces considérables. Au VIIe siècle les églises de Djvari (fig. 47), d'Ateni (fig. 48) comportent des tympans sculptés et leurs parois extérieures sont tapissées de reliefs. Ochki (960) (fig. 49) présente un ensemble important de grandes compositions. Koutaïs (1003) conserve encore des chapiteaux colossaux (fig. 50). L'église de Nicortzminda possède quatre pignons sculptés et onze tympans. Les motifs hérités d'un art local plus

15. Les Musulmans et en particulier les Arabes et les Seljoukides de Perse, de Mésopotamie et d'Asie Mineure ont aussi pratiqué une sculpture architecturale qui s'inspire nettement de vieux thèmes asianiques. Mais ces reliefs ornementaux ou héraldiques qui décorent les portes de villes ou d'édifices (porte de Mardin, 910; porte de Kharpout à Diyarbekir; Amida; porte de Bab Sindjar à Mossoul; porte de Konia; porte d'Alep; portail de la mosquée de Diwrigi, Asie Mineure, 1233; la porte du Talisman à Bagdad 1221), des murailles (Diyarbekir, Mossoul, Raghès) et des fenêtres, semblent être sensiblement plus tardifs que les reliefs d'Arménie et de Géorgie qui apparaissent déjà au VIIe siècle. D'autre part leur répertoire paraît être assez limité et leur style durci. L'échelle même, en général relativement réduite, rapproche plutôt ces monuments de l'art des coffrets précieux que du style monumental. Cf. G. Migeon, *Manuel d'art musulman,* Paris, 1927, t. I, p. 259 et suiv.

47. DJVARI (Géorgie). Tympan du portail de l'église, début du VIIe siècle. Photo Jurgis Baltrušaitis.

49. OCHKI (Géorgie). Bas-relief de l'église.

48. ATENI (Géorgie). Tympan du portail de l'église, VIIe siècle. Photo Jurgis Baltrušaitis.

50. KOUTAÏS (Géorgie). Chapiteau de la cathédrale, 1003.

ancien prennent ici une grandeur et une force nouvelles.

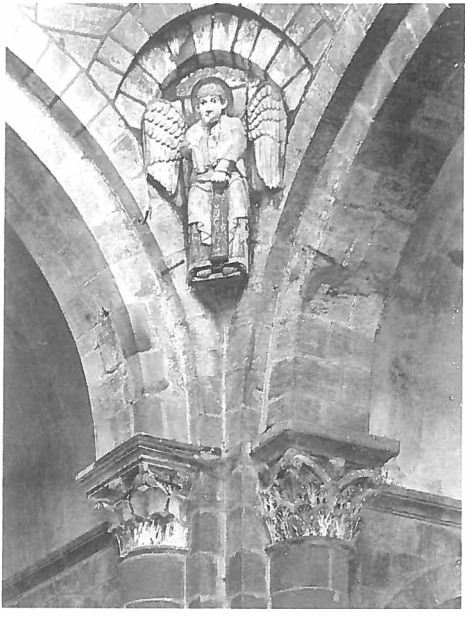
Les rapports stylistiques de ces formes arméniennes et géorgiennes avec la sculpture romane[16] font apparaître les mêmes lois dans la technique de la composition. Même en dehors du répertoire asianique, il existe des points communs : la destination du relief appelé à décorer un édifice, le sens aigu de la plastique, le goût pour les calculs géométriques, la recherche de contours précis ont fait naître dans ces deux arts toutes sortes de formules comparables. La même technique appliquée à la même matière a produit le même résultat. On retrouve un répertoire analogue, la même gamme ornementale. On peut se demander si ces coïncidences de style ne traduisent pas des liens plus étroits, si cet ensemble des reliefs caucasiens ne constitue pas une des « expériences préliminaires »[17] de la sculpture romane et si, en particulier, il n'a pas pu jouer un rôle dans l'introduction des éléments asianiques dans l'art médiéval de l'Occident.

En abordant cette question, il faut voir tout d'abord si on ne peut pas trouver dans l'art roman et dans l'art du Caucase des détails communs.

Nous avons mis en lumière l'étroite parenté qui unit le personnage de la trompe de Koumourdou (fig. 51) datée de 964 et l'ange de la trompe de Conques[18] (fig. 52). Il n'y a pas seulement identité d'emplacement mais identité de traitement. Le corps est un rectangle allongé, les longues manches

16. Cf. J. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie.*
17. Cf. H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans,* Paris, 1931.
18. Cf. J. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie,* pl. LXXXIII.

51. KOUMOURDOU
(Géorgie).
Trompe de la coupole, 964.

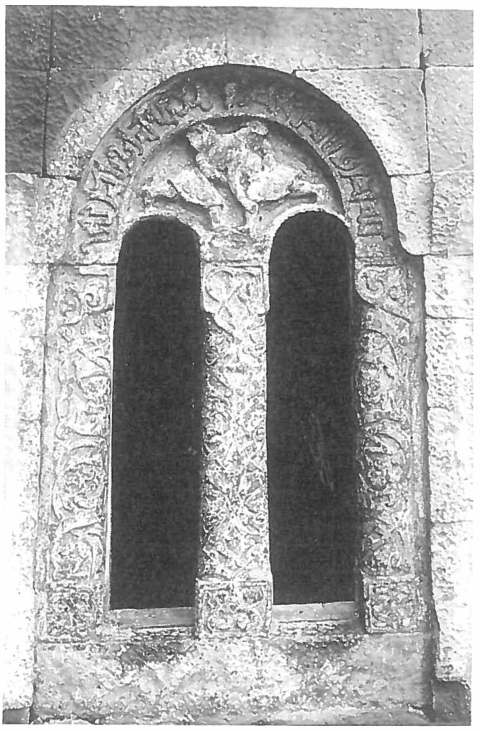


52. CONQUES.
Trompe de la coupole.
Cliché Arch. Phot.
Paris/S.P.A.D.E.M.

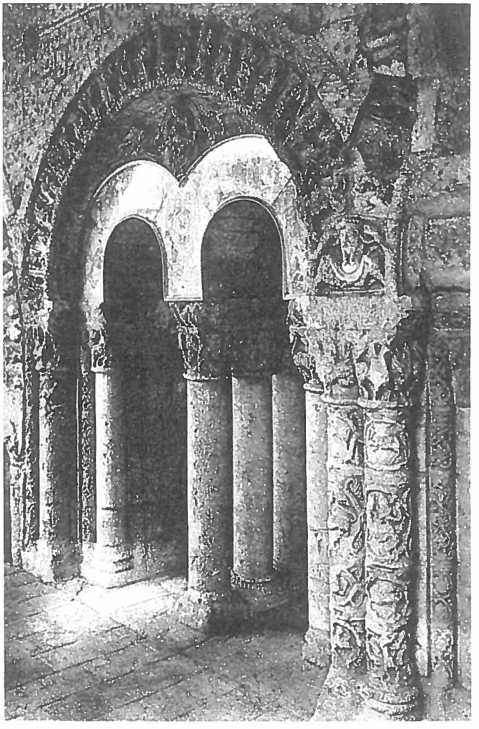
à Koumourdou s'épanouissent à Conques en ailes. La figure du tympan de Koubatchi et celle de Notre-Dame de Nantilly à Saumur[19] conduisent à un autre rapprochement. Ce sont les mêmes corps monstrueusement élargis, la même facture des plis, même identité d'ordonnance et de modelé entre les arcades de Saint-Aubin d'Angers (fig. 53 b) et une fenêtre de Koubatchi (fig. 53 a), même ouverture jumelée, même tympan reposant sur deux arcs, même décor des colonnes au rebord légèrement accusé, même sens de la couleur de la matière sculptée[20]. Le tympan de Katzh qui date du XIe siècle et celui de Pont-l'Abbé[21] ont aussi d'intéressants points de ressemblance. La formule de la composition est similaire : deux beaux rinceaux réunis autour de l'axe médian (motif III). Dans les deux cas les deux rinceaux sont décrits par des corps humains incurvés.

Cette liste de coïncidences peut être plus longue encore. Les têtes sculptées dans les pierres de Koubatchi, avec un modelé à peine sensible et ornées d'une rainure profonde, se retrouvent à Avallon. Le Daniel dans la fosse aux lions d'Arles a son prototype non seulement à Karkemish mais aussi à Haritch, sur la base de stèle remontant au VIe siècle[22]. Les aigles tenant leur proie qui se dressent aux angles des chapiteaux de Sant Cugat del Vallès et de Gérone doivent être comparés à ceux de Koutaïs. C'est au relief de Koutaïs (fig. 43 b), qu'on peut comparer les bêtes se poursuivant de

19. Cf. *ibid.*, pl. LXXXIV.
20. Cf. *ibid.*, pl. LXXXIX.
21. Cf. *ibid.*, pl. XC.
22. Cf. fig. 45.



a

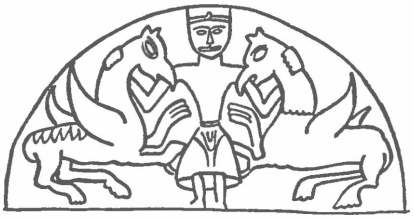


b

53 a. KOUBATCHI
(Daghestan)
Fenêtre d'une maison,
XIIe siècle ;
b. ANGERS.
Arcades de Saint-Aubin.

Saint-Michel de Pavie (fig. 44). L'aigle bicéphale de l'archivolte de Ripoll a le modelé lisse, la queue en éventail, la silhouette de l'aigle héraldique d'Arménie, le dragon de l'archivolte de Koubatchi est singulièrement proche de celui de Talmont. Il est plus remarquable encore de trouver au Caucase et en Occident une série de tympans presque identiques. Aux cas de Katzh et de Pont-l'Abbé, on peut en rajouter quelques autres. Le tympan de Nicorzminda décoré de personnages coupés à mi-corps par le linteau, une mosaïque sculptée a ses pendants à Ancône, à Cingoli, à Rabisbonne, des figures hiératiques et stables. Mais les figures convulsées du même monument se répandent aussi à l'Ouest. Les quatre anges tournoyant sur un tympan voisin poursuivent leur course sur le tympan de Rowlstone, entre autres. Le tympan aux bêtes affrontées de Koubatchi évoque celui de Marigny (Calvados). Les corps aux longs cous réunis autour de l'axe médian ont bien des ressemblances ; le tympan de la fenêtre d'une maison de Koubatchi[24] (fig. 54 a), se répète exactement à Charnay-Bassett (fig. 54 b), en Angleterre. Les griffons sont les mêmes, avec cette différence qu'au Daghestan, ils ne sont pas ailés. Les oiseaux du tympan de Villesalem ont une incontestable analogie avec un tympan de Koubatchi, une fois de plus[25]. On retrouve jusqu'à la facture des plumes des queues. Enfin, il existe en Occident un groupe de tympans dont la composition est donnée par une miniature arménienne : Wordwell, Knook et Saint-Étienne de Beauvais. Leur dessin consiste

23. J. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie*, fig. 83-86.
24. Cf. Bachkiroff, *op. cit.*, pl. 96.
25. Cf. *ibid.*, pl. 97.



a

b

54 a. KOUBATCHI (Daghestan). Tympan d'une fenêtre ;
b. CHARNAY BASSETT (Angleterre). Tympan.

en deux rinceaux enroulés qui s'enlacent à deux bêtes affrontées où adossées. L'axe médian est souligné soit par une tige ornementale soit par un personnage. Une miniature de l'évangéliaire de Hahpat[26] datant du XIe siècle est composée de la même manière : le frontispice du feuillet 27 est formé par deux colonnes surmontées d'un tympan encadré de deux archivoltes (fig. 55). Comme à Beauvais (fig. 56), le tympan est couvert de deux magnifiques rinceaux réunis autour d'un ornement central. Deux éléphants adossés se mêlent à leurs courbes. Ils occupent la même place que les bêtes de Beauvais. Détail curieux, les contours du personnage de Beauvais coïncident à peu près avec l'ornement médian de la miniature de Hahpat, sa tête se substituant à la tache des feuilles décoratives qui

26. Actuellement au musée d'Érivan, n° 207 du catalogue.

marquent le sommet. Les archivoltes sont décorées par les mêmes courbes. Le relief se détache en clair sur un fond obscur. Il traduit les formes dans l'esprit de la miniature : il semble que l'artiste de Saint-Étienne de Beauvais ait essayé de traduire par des lumières et des ombres la gamme des valeurs dont disposait l'enlumineur arménien.

Ces rapports sont trop nombreux et trop précis pour qu'on puisse croire à une série de simples coïncidences ou de rencontres dues à l'homogénéité du style. La conception générale de la forme, les sources suffiraient-elles à expliquer cette multitude de points communs ? Ce ne sont pas seulement les procédés qui sont en accord mais les monuments qui sont semblables. Il est difficile d'admettre que tant d'éléments qui ne se commandent pas forcément les uns les autres, et dont les origines et les raisons d'être sont aussi différentes s'unissent de la même manière dans des régions aussi éloignées sans qu'il y ait eu des contacts.

Ni la Géorgie, ni l'Arménie n'ont été isolées du monde chrétien d'Occident. Bien au contraire, elles ont entretenu des relations suivies avec Byzance, l'Italie et d'autres pays plus lointains. Des Arméniens occupèrent le trône de Byzance. L'architecte Tiridate, auteur de la cathédrale d'Ani et des églises d'Argina et de Hahpat collabora à la restauration de la coupole de Sainte-Sophie. Aux IXe-Xe siècles, Byzance est peuplée d'Arméniens[27] qui se répandent à travers tout le monde occidental. A Ravenne, les Orientaux forment un groupe assez nombreux pour qu'un quartier de la ville ait été appelé « l'Arménie ». On trouve aux XIe-XIIe siècles des

27. J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenien,* Vienne, 1918, t. II, p. 742.

55. HAHPAT (Arménie). Frontispice de l'Évangéliaire, XIe siècle. Erivan, musée. Photo Jurgis Baltrušaitis.

56. BEAUVAIS. Tympan de l'église Saint-Étienne. Cliché Martin Sabon/Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.

peintres arméniens à Jérusalem et en Égypte, à Constantinople des architectes et des jurisconsultes. En arrivant à Jérusalem et à Alexandrie, Benjamin de Tudelle trouve beaucoup d'Arméniens et de Géorgiens en relations constantes avec des Francs et des Grecs[28]. Le seigneur Franc Fromond visite au XIIe siècle l'Arménie[29] et à cette époque, Syméon l'Arménien se rend à Rome et en Espagne[30]. Il visite l'Angleterre et finit par se retirer dans un monastère de Mantoue. Au temps des Croisades, des Arméniens se fixent en France. La bibliothèque d'Etchmiadzin fait faire des recherches sur le pèlerinage d'Aghtamar vers Saint-Jacques-de-Compostelle. Après la chute d'Ani, prise par les Grecs en 1045, par les Turcs vingt ans plus tard pour être reprise enfin par les Bagratides de Géorgie, il y eut une véritable émigration vers l'Ouest. Une Arménie nouvelle se fonde à la fin du XIe siècle en Cilicie. Érigée en royaume, elle passe aux Lusignan et finit par perdre son indépendance à la prise du château de Sis par les Turcs (1375). Les relations des « barons » de Cilicie avec les Croisés qui constituent une part importante de la vie politique de l'Orient latin sont, peut-être, le dernier chapitre de l'histoire de relations commencées beaucoup plus tôt. Tous ces faits, rapidement retracés, évoquent bien des possibilités d'échanges. Ils nous autorisent peut-être à faire entrer les arts caucasiens aussi bien que les arts musulmans et coptes dans le complexe des forces artistiques qui contribue à la genèse de l'art roman.

28. Benjamin de Tudelle, *Voyage autour du monde,* Paris, 1830, p. 36, p. 103.
29. Cf. Ebersolt, *op. cit.,* Paris, 1928, p. 54.
30. Cf. *ibid.,* p. 81.

Dans la question de la propagation et de la renaissance des formes sumériennes, les arts du Caucase semblent avoir un rôle considérable. C'est à eux que reviendra le mérite du premier essai systématique et de l'application de la stylistique ornementale à la grande sculpture. Nous avons vu tout un ensemble de personnages et de bêtes, pliés en rinceau, s'enchaîner et se métamorphoser. Puissamment agrandis, les motifs se déterminent, s'appellent et reprennent leur vie primitive. Leur style est intermédiaire entre celui des monuments de Sumer et ceux de l'art roman d'Occident, ils servent en quelque sorte de pont. Le Daniel entouré de deux lions d'Aghtamar se place bien entre le petit dessin de Gilgamesh figurant sur un cylindre et le relief de San Pedro de la Nave; celui de Haritch est une transition logique entre la base païenne de Karkemish et le chapiteau d'Arles. L'aigle arménien engendré par Imgi annonce le blason de Ripoll. Ils se rattachent à l'Orient ancien par leur thème et par la technique de la composition, à l'Occident par la transposition architecturale de la technique ornementale. Mais tandis que la sculpture romane est incorporée au mur et aux diverses parties de la bâtisse, la sculpture du Caucase n'a pas encore trouvé une place définie sur les vastes surfaces des monuments. Elle s'accroche au hasard sans qu'intervienne dans sa répartition un raisonnement du constructeur.

Quelques chapiteaux et quelques tympans mis à part, la sculpture inscrite dans le bloc de l'église ne contribue pas à mettre en valeur sa stabilité. Elle la détruit au contraire. Ces dalles majestueuses, insérées dans l'architecture restent extérieures à l'édifice.

L'art roman a réussi à réaliser l'accord profond des formes ornementales et des nécessités techniques. Nées du décor d'un objet précieux, elles collaborent ici avec l'architecture. Elles font corps avec le bâtiment.

CONCLUSION

Tels sont quelques-uns des liens et des étapes entre la sculpture romane et les vieilles formes de l'Asie. Sans doute l'introduction de motifs asianiques en Europe médiévale s'explique-t-elle en partie par l'apport massif en Occident des différents objets d'Orient, des étoffes, des vases, des bijoux barbares et sassanides, des ivoires musulmans qui ont gardé le souvenir de l'art ancien. Les calligraphes des manuscrits ont renouvelé et enrichi la stylistique ornementale. D'autre part, les imagiers du Caucase ont ressuscité le fonds artistique de leur passé. Ils l'ont pour la première fois appelé à une expérience monumentale systématique. On entrevoit la signification de leur effort.

Si importantes soient-elles, ces voies de transmission n'expliquent pas encore complètement tous les aspects du problème. Le style ornemental de l'art roman paraît, en effet, plus proche de certains motifs sumériens que l'ornement de la Perse sassanide, des chrétientés d'Orient ou de l'Islam qui leur servent d'intermédiaire. On y voit reparaître des éléments qui ne lui sont communs qu'avec l'art de l'Asie ancienne et que les autres arts n'ont pas connus. Toute la dialectique des métamorphoses y revit. La dépendance des formes est plus nette, leurs liens internes sont mieux conservés, l'enchaînement plus logique que dans les arts de transition. On voit renaître non pas des fragments, mais tout un ensemble organique et ce qui est plus important encore, un système dont l'imagier roman a immédiatement trouvé la clef. Ces formes, il ne les a pas

reçues passivement, il les a recréées, il a participé à leur genèse, il les a enrichies. Avec les mêmes procédés de composition et la même technique de ses transformations multiples il a constitué tout un répertoire nouveau, ignoré de l'ancien Orient.

Cette coïncidence de la sculpture romane et des images de l'Orient ancien implique une autre possibilité de liens que les sources et modes d'influence orientale allégués jusqu'ici. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est encore difficile d'établir le sens dans lequel il faut diriger les recherches. Est-ce en Asie ou en Europe? Pottier[1] qui pose la même question pour le cas du monstre à tête unique et à corps double pense, comme Strzygowski, que c'est en Syrie ou en Anatolie plutôt qu'en Occident que se nouent les deux cultures. Nous ne le savons pas. Une chose éveille pourtant notre attention, c'est le caractère particulier du choix que l'artiste occidental a fait dans le vaste répertoire asianique. Ce qui l'a frappé ce ne sont pas les grands monuments mais de précieuses images gravées sur des petits objets. Ébloui par l'Orient, il lui a pris non pas sa sculpture architectonique qui aurait pu attirer son attention de constructeur, mais le décor fourmillant des cachets, des petites plaques, de la céramique. On a l'impression que c'est surtout grâce à ces objets qu'il a pris connaissance des trésors en Asie et l'on peut se demander s'ils ne lui ont pas été plus facilement accessibles.

Nous sommes loin de penser que cet art mystérieux et complexe a déterminé le style de l'imagier roman. La genèse de sa sculpture est due

1. « L'Histoire d'une bête », *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1910, t. II, p. 430.

à une multiplicité de facteurs divers. On y retrouve plusieurs courants qui se complètent, se continuent et parfois même se contredisent. Avec la transformation architecturale de la composition se pose une série de problèmes nouveaux : relief, modelé, cadre, emplacement sur l'édifice. La compréhension des formes par un Occidental diffère sensiblement de la pensée de l'Orient. Il a une autre conception du légendaire, du monstrueux, du récit épique. Il a sa notion propre de l'image de l'homme[2]. La sculpture romane apparaît après la floraison d'autres styles dont le souvenir laisse aussi des traces. Elle réunit plusieurs mouvements. Sa formation définitive a été précédée par des expériences et des recherches diverses. De l'ancien art de Sumer elle n'a emprunté qu'une série de motifs dont, par une intuition singulière, elle a saisi le secret.

L'imagier roman a compris le mécanisme de leurs métamorphoses figurées et l'a appliqué à son propre monde des formes. Tout en étant basé sur les mêmes éléments et sur le même principe, son répertoire ornemental, enrichi par les calculs de plusieurs époques, a ici un sens et un accent nouveaux.

Paris, 1933.

---

2. Cf. H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans,* Paris, 1931.

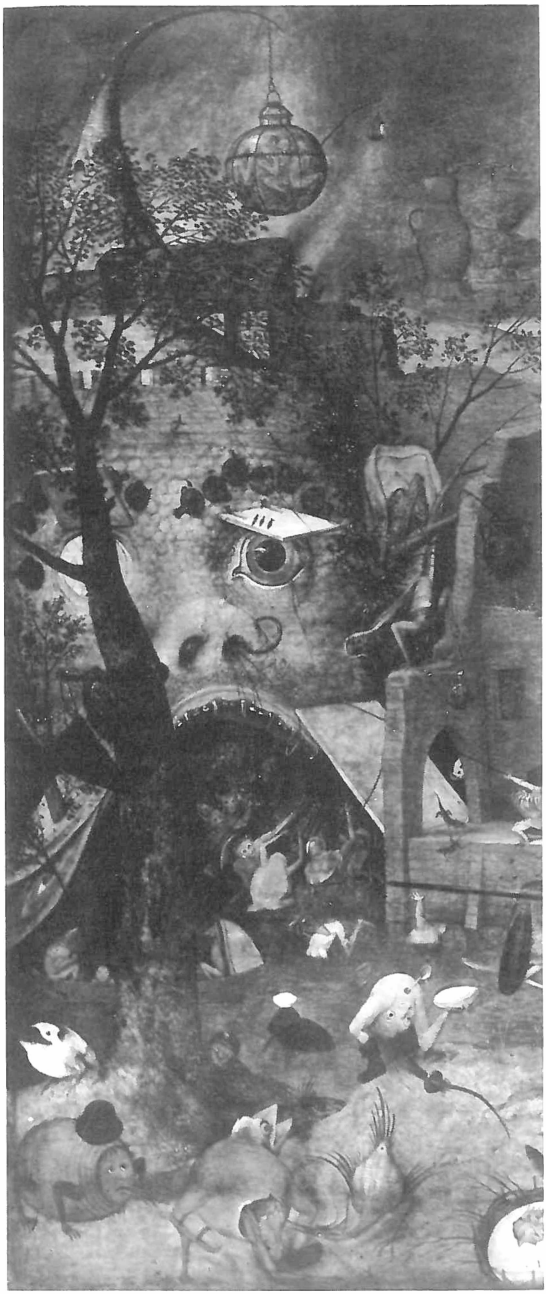


Photo Bulloz

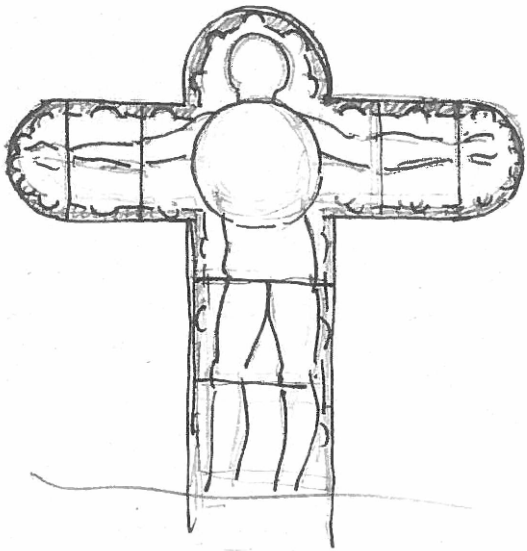
MATÉRIAUX POUR UNE 5E ABERRATION

L'ouvrage intitulé *Aberrations* (1957, 1983) contient quatre études : la physiognomonie animale, les pierres imagées, la cathédrale-forêt, les jardins paysagers. Nous publions ici les éléments d'un début de dossier formé par Jurgis Baltrušaitis pour la rédaction d'une cinquième « Aberration », sur l'architecture physiognomonique ou animale, qui n'a pas vu le jour. Toutes ces feuilles portent des notes ou, plutôt, des relevés de lectures, d'après des ouvrages de la Bibliothèque nationale. Elles suivent les transformations d'un thème, depuis les spéculations de la première Renaissance sur l'application des proportions du corps humain à l'architecture, jusqu'aux caricatures-rébus du XIXe siècle, en passant par les figures composites d'une faune allégorique, imaginées à la fin du XVIe siècle pour servir d'ornements architecturaux.

Nous ouvrons ce dossier par un détail de la *Dulle Griet* de Bruegel, pleine des monstres de Jérôme Bosch, où l'on trouve l'emblème fameux de toutes les peurs associées à la figure architecturale.

B. Papini, Francesco di Giorgio, architetto, Florence 1946

p. 286



Codex Laurenziano
Ashburn Lam 361
10 v.

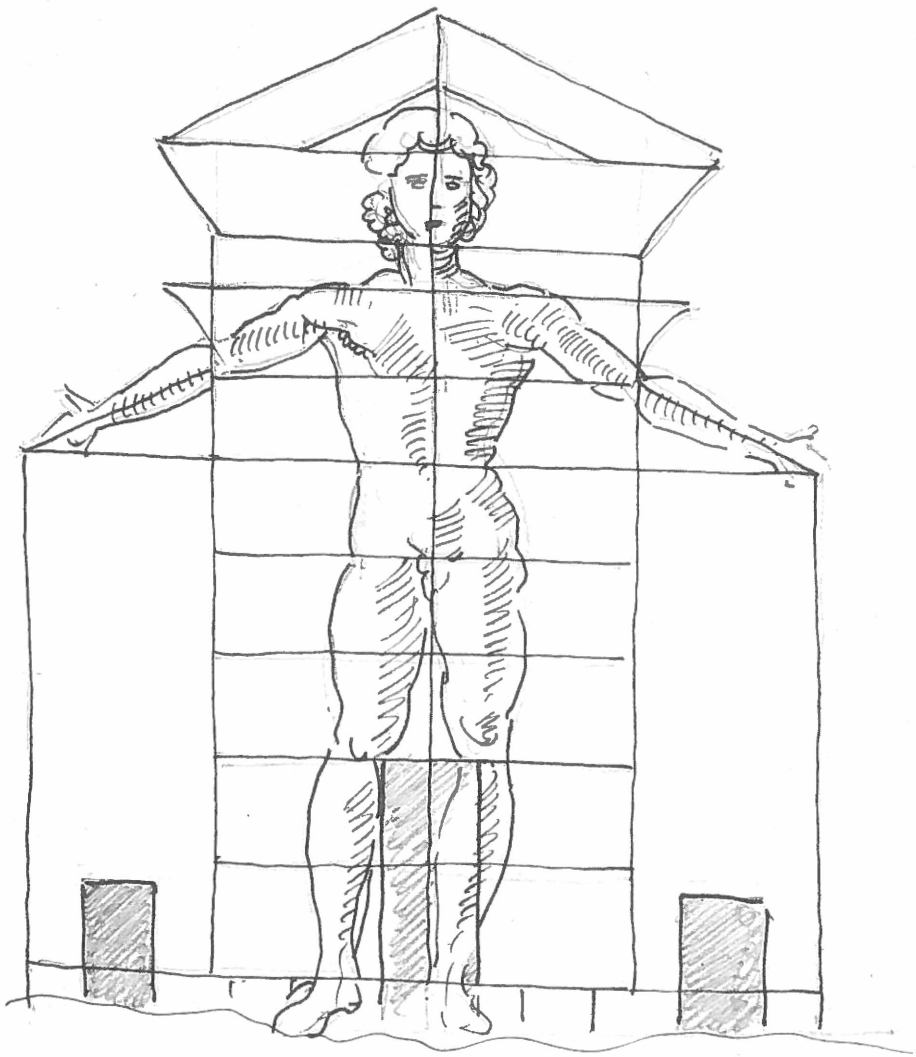
Dessin de la planimétrie de la basilique.

donné à Leonard
vers 1490

A. St. Weller, Francesco di Giorgio, 1439-1501,
chicago, 1943

fol. 13v colonne avec un homme bu à l'intérieur
profil masculin dans un chapiteau
15-2 2 anciens dans un chapiteau -
20v profil masculin et buste dans un chapiteau et des moulures

Francesco di Giorgio
Codex Laurenziano
Ashburnham 361



Laur. Ashb. 361
c. 21 9

R. Papini, Francesco di Giorgio architetto, Florence, 1946

fig. 69

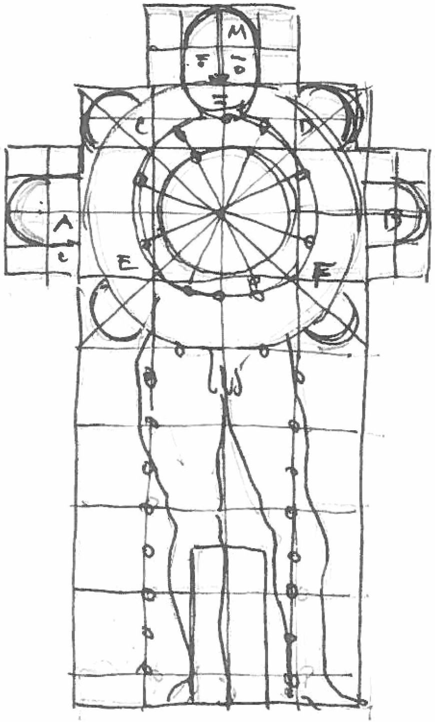
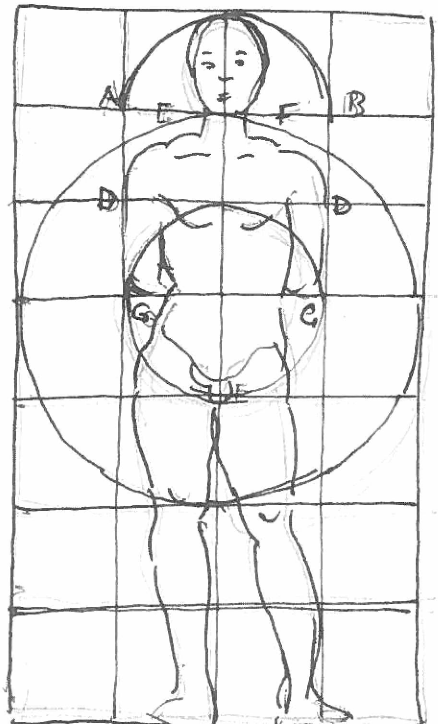


fig. 70



A. S. Weller, Francesco di Giorgio
Chicago 1943

p. 273

Tav. 32² une femme dans une colonne ionique

33ᵛ un homme dans une pilastre ionique

37?. profile dans un architrave.

Étude des proportions d'une basilique en rapport avec le corps humain
F. di Giorgio — Florence
Codex Magliabechiano 42 v.

Erhart Schoen, Unterweyung der Proportion unnd Stellung der Bossen ... ~~Nurenberg~~ 1543

Rés. V. 1440 - 1441

gedruckt zu Nurenberg / durch Johann Krammer, 1561

+ Sebald Behemen Das Kunst und Lere, Franckfurt 1552

Rés. V. 1440

De Durer, les gens peu le cheval

reprend Durer et Vitruve

22 fig. hommes + 6 fig. blason, 5 fig. chevaux

fig. 2

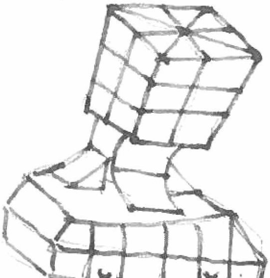
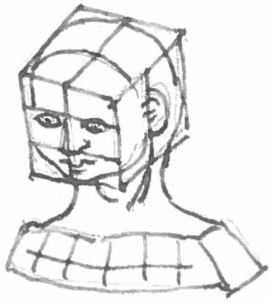
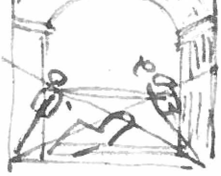


fig. 3

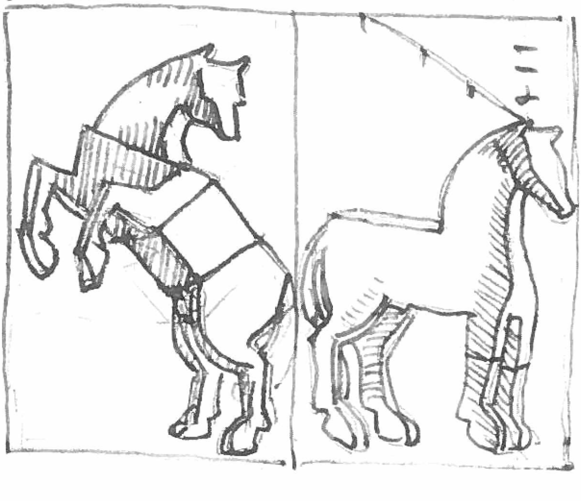


= 5 têtes

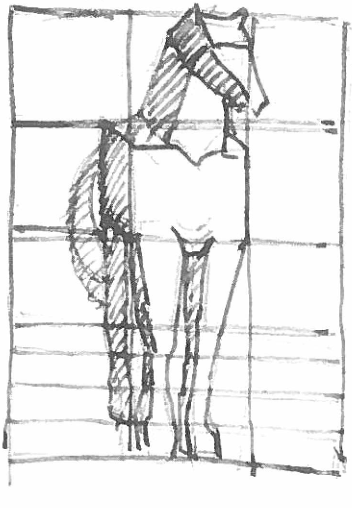
fig. 10 =



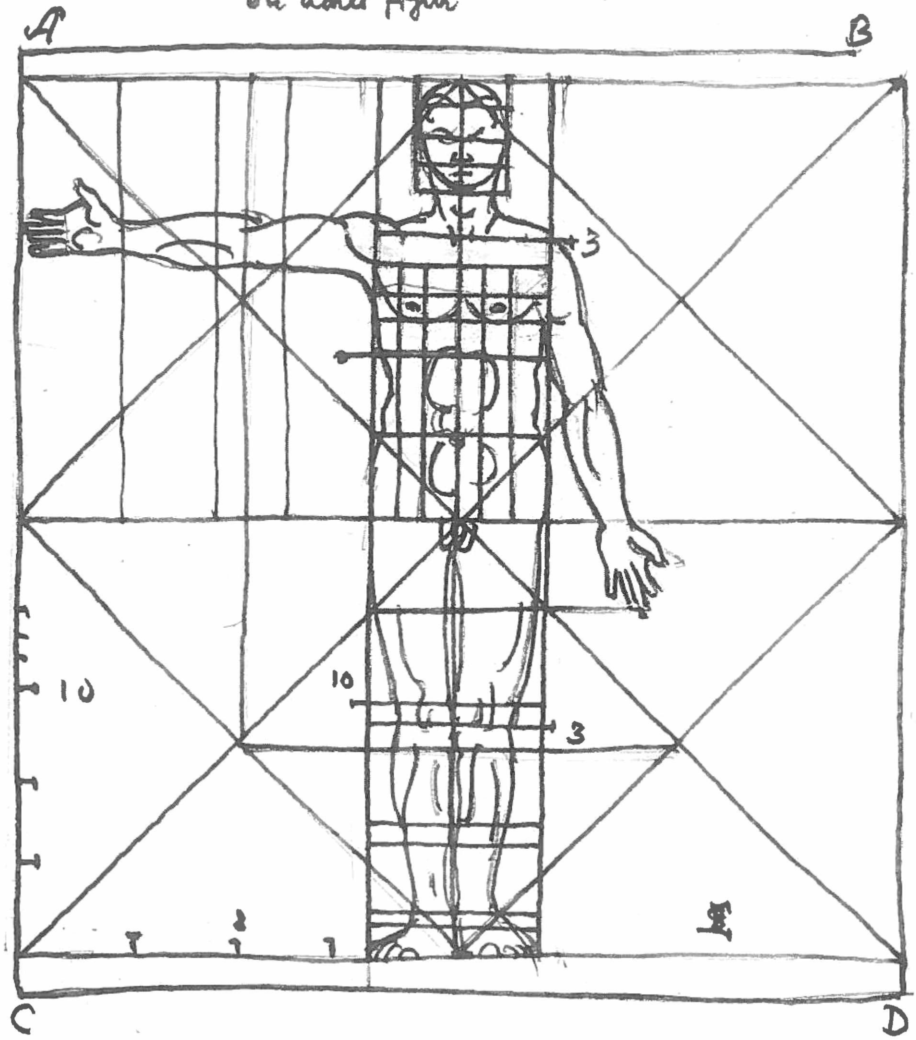
3 fig. cheval



3 fig. 4 cheval

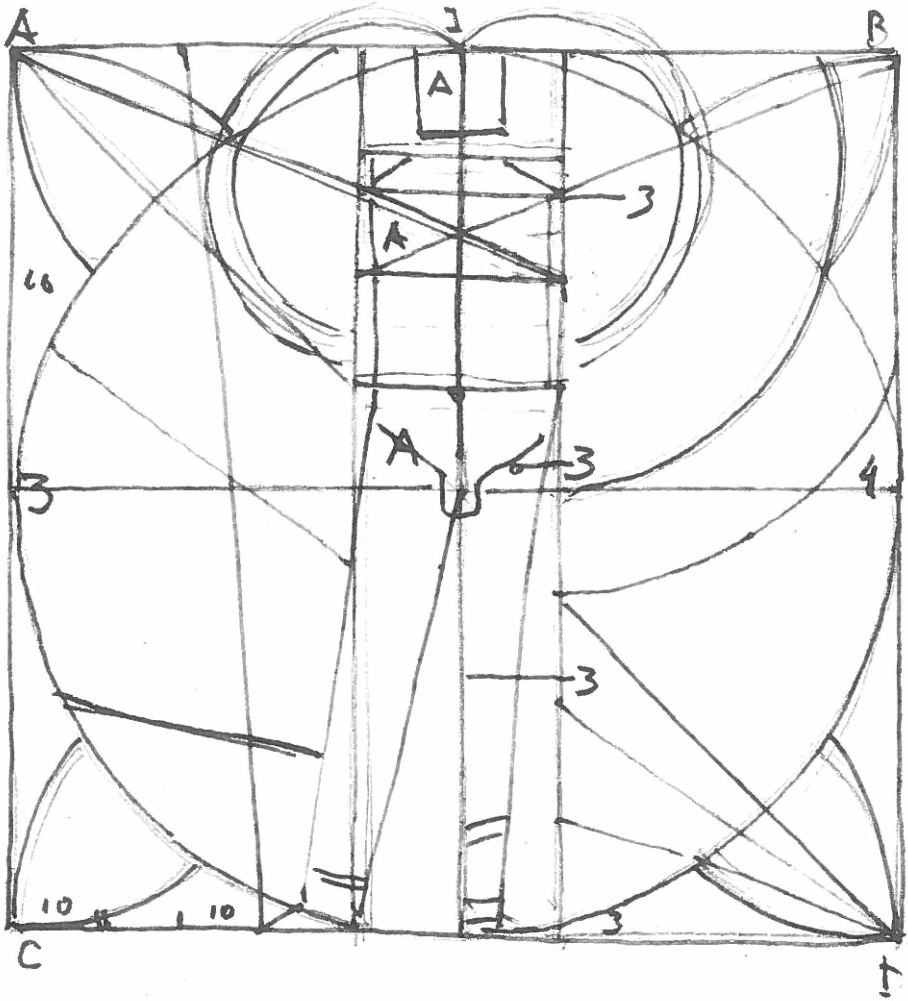


Die achte figur

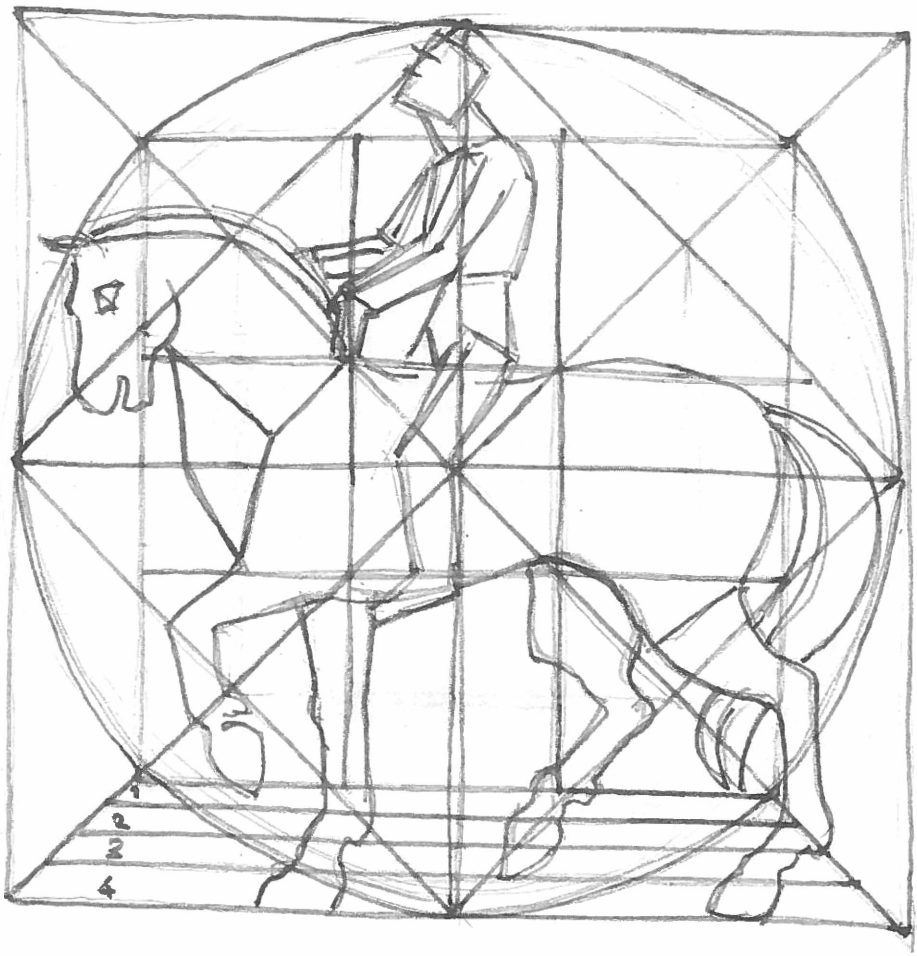


E. Schoen 1543 Nuremberg
fig. 8

Die Neunte Figur



E. Schön, Anleitung zu Proportion
1543
[Res. V. 1441]



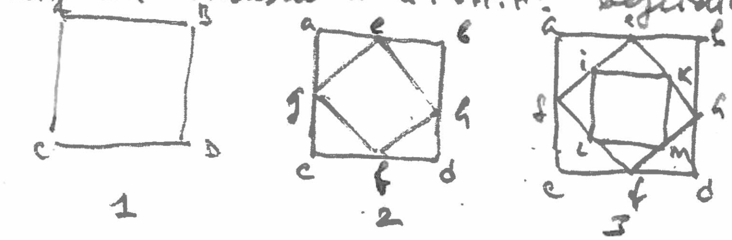
Mathias Roriczer, Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit 1486

V. 17195 4°

h. v. Reichensperger, Trier, 1845

= Le petit livre de la construction des pyramides [Klemm ?]

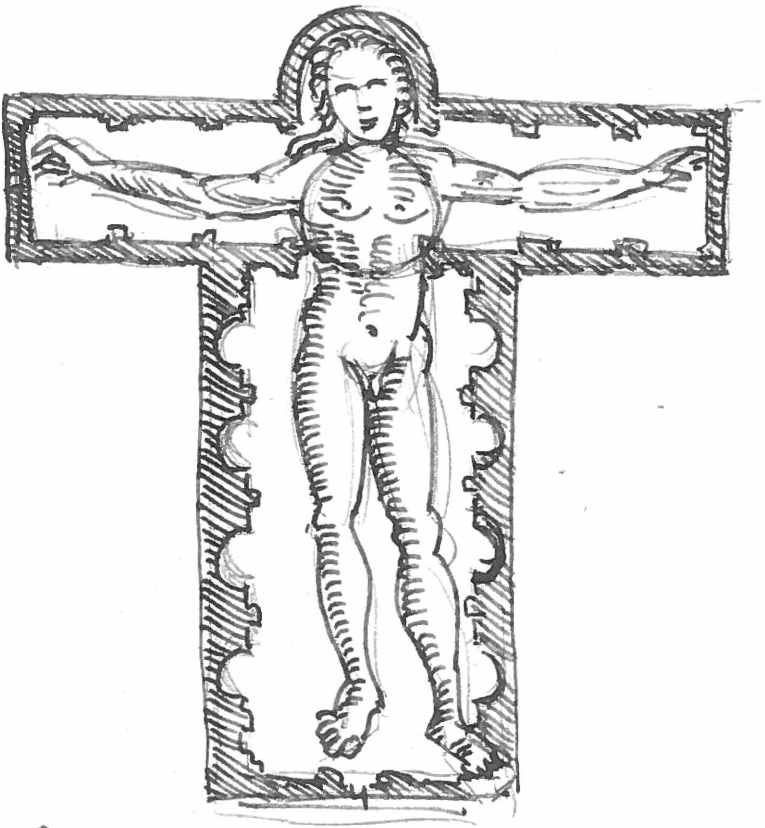
Willst du einen Grund reissen zu einer Fialen - nach steinmetzischer Art - aus der rechten geometrei so heb an und mach eine Vierung, wie die hernach mit den Buchstaben a. b. c. d. bezeichnet



P. Cataneo, I quattro primi libri di architettura, Venezia, 1554

V. 1951

p. 37

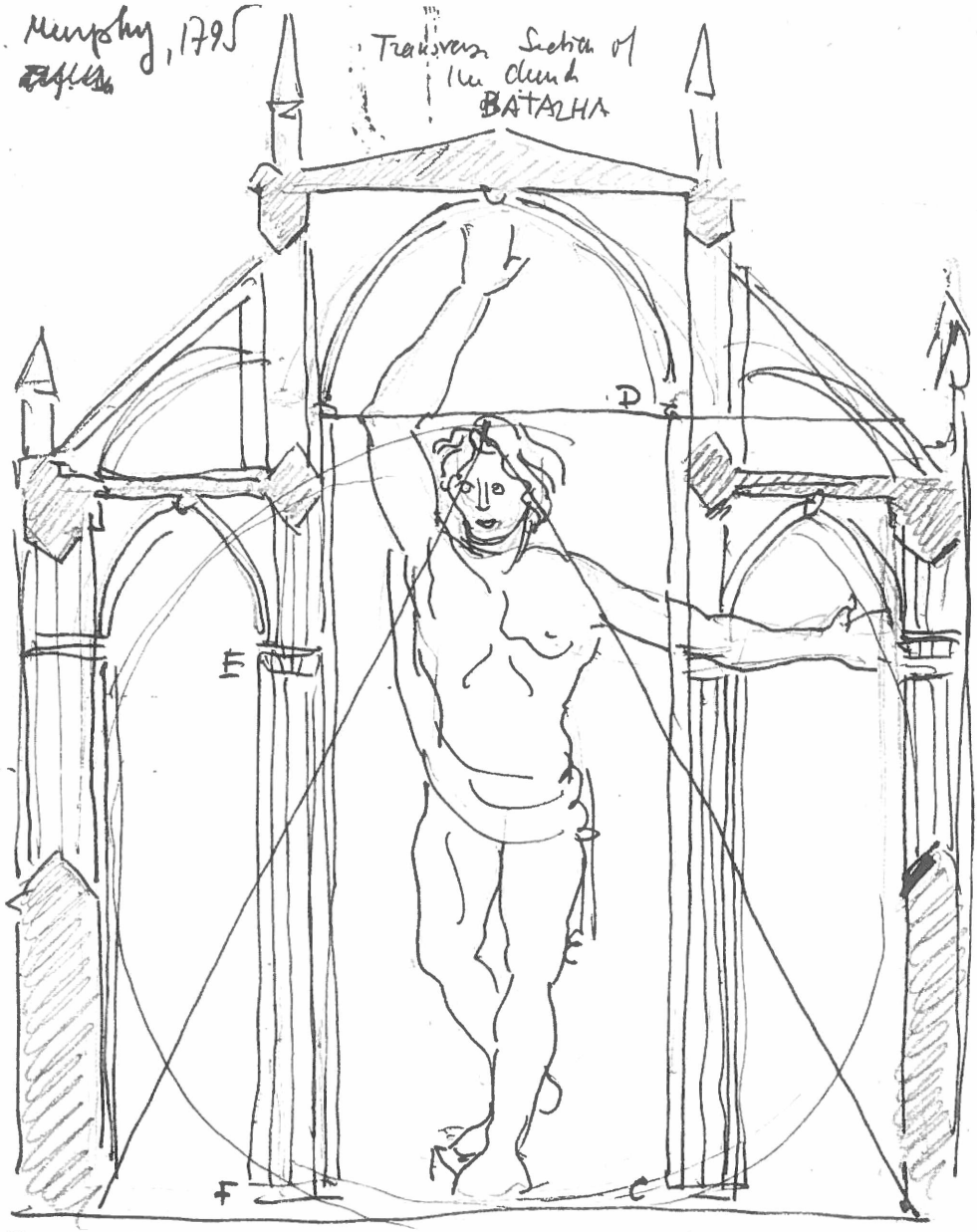


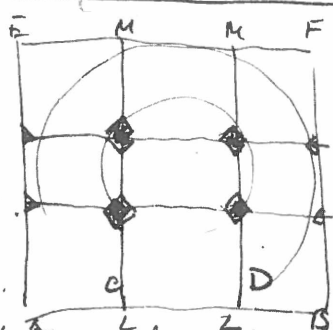
Secondo disegno del tempio a crociera, e dalla sua pianta tiratone gli alzati per ordine di Prospettiva così della parte interiore, come di quella di fuora con le particolari misure de' membri suoi principali

cap. II

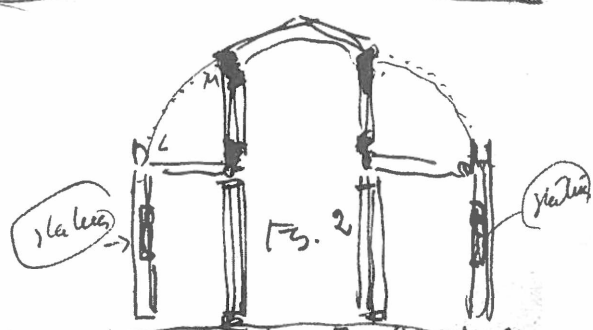
Murphy, 1795

Transverse Section of the Church BATALHA





the manner of ascertaining the Pillars at Batalha



Section of an Egyptian Hall

Joseph Boillot, Nouveaux Portraits et figures de Termes pour user en l'architecture composés et enrichis de diversité d'animaux representés au vrai selon l'antipathie et contrariété naturelle de chacun d'iceulx.

Langres s.d. [1598]

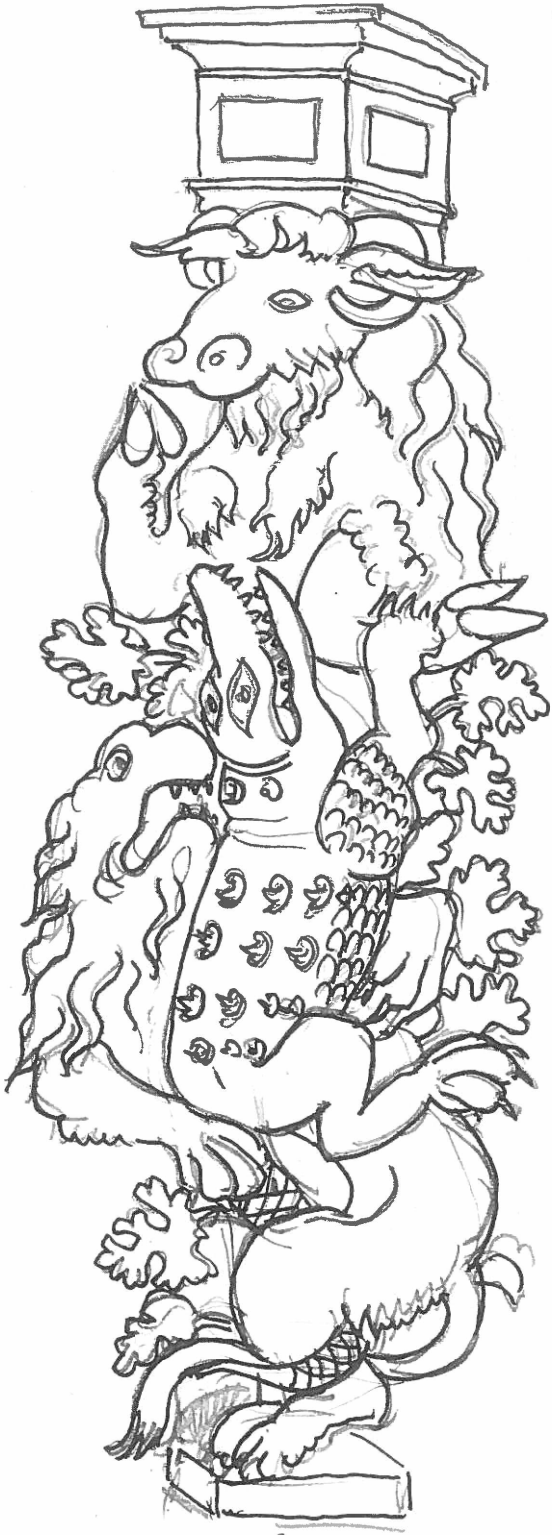
Hd 98
40

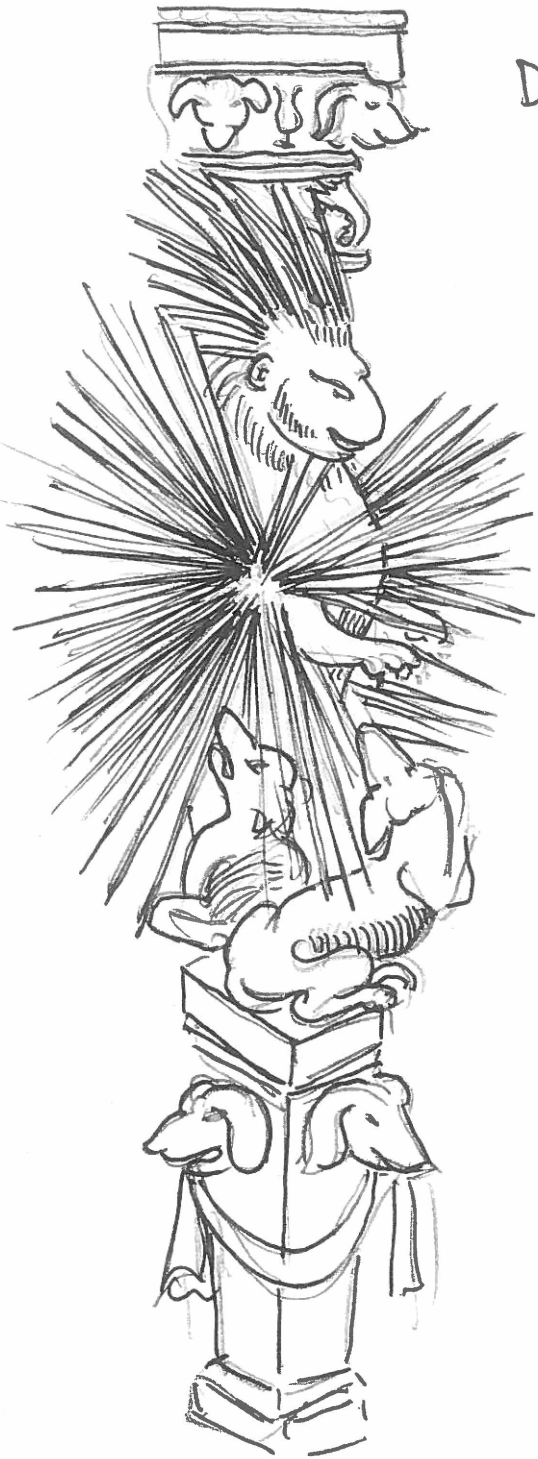
Peintre et ingenieur né à Langres 1560
vivait encore en 1603
Ingenieur d'Henri IV
+ Livre des instruments de guerre
Chaumont en Bassigny 1598

De l'elephant

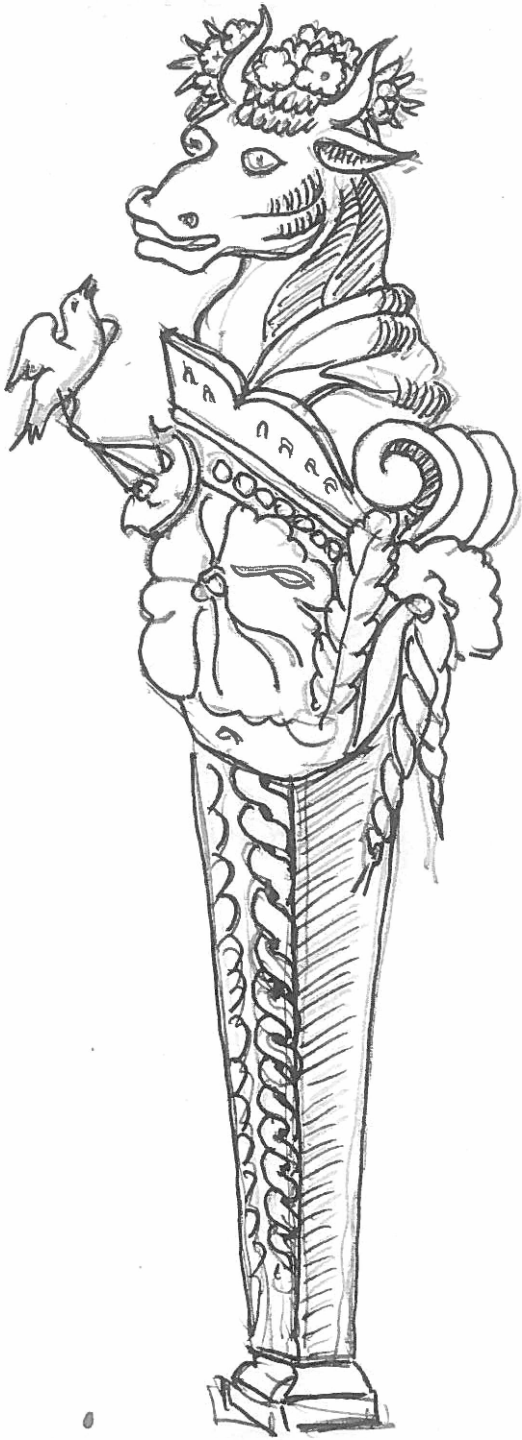
Du Rhinocéros

Du taureau
Sauvage





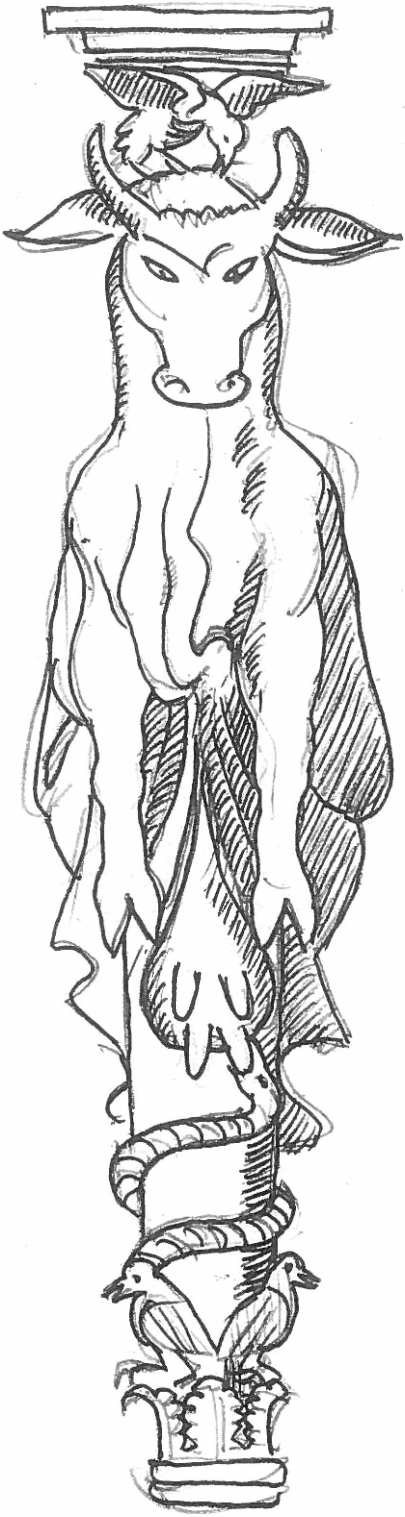
Du porc epic



Du Taureau

Ici a été depeinte seulement par oubliance le corbeau qui est un oiseau hardi et qui ne cede en courage non pas même à l'aigle ainsi que parle Eliam ; I celui assauté et les taureaux et les anes se plantant sur leurs tetes jusqu'à leur crever les yeux—

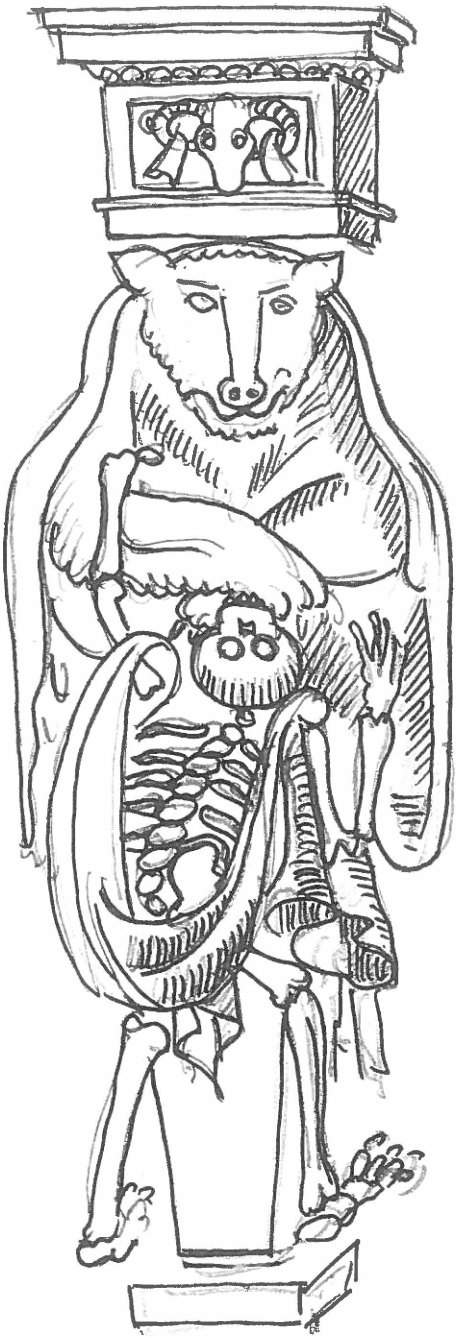
De la vache



Encore le chameau

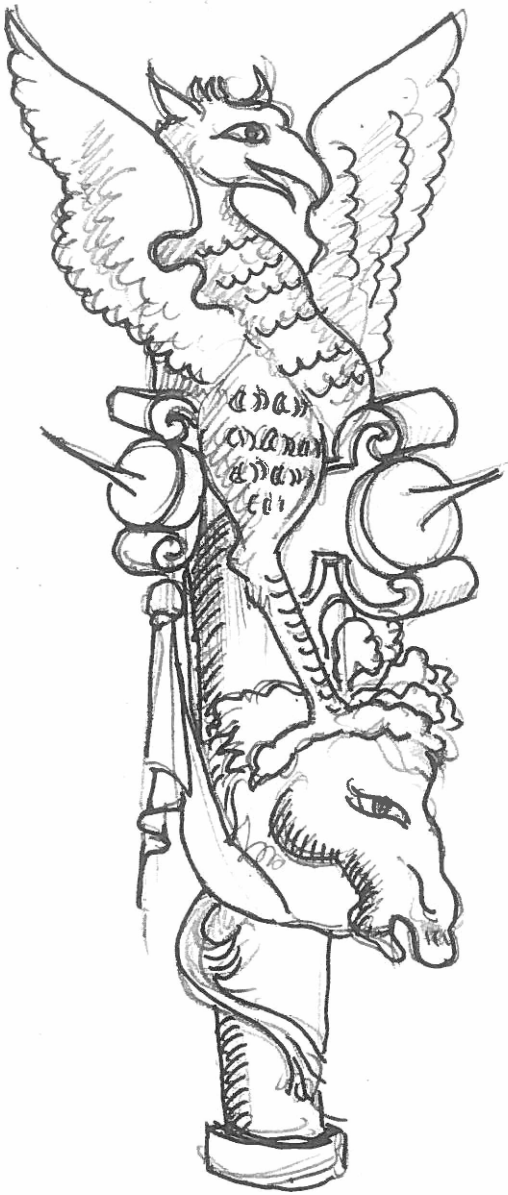
De la licorne

De l'ours



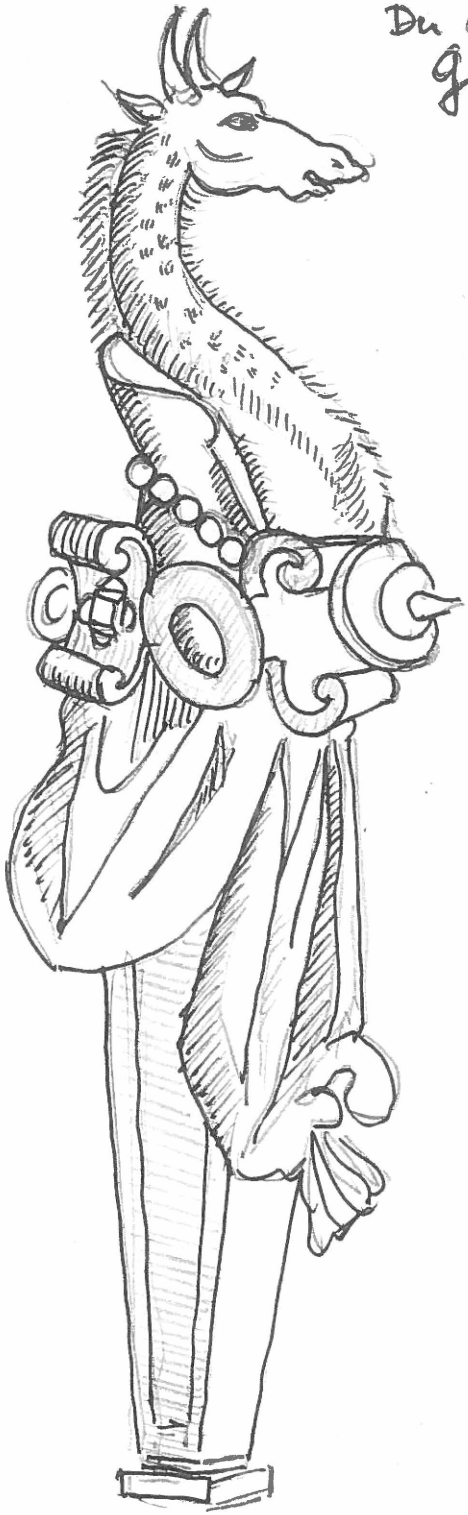
.... Pour enrichir et accompagner de quelque chose
a lui contraire, l'ouvrier y appliquera s'il veut
quelque portion de taureau avec le squelette ici
figuré.... que l'ours abhorre et déteste

Du Gruffon



Encensoir du Cerf

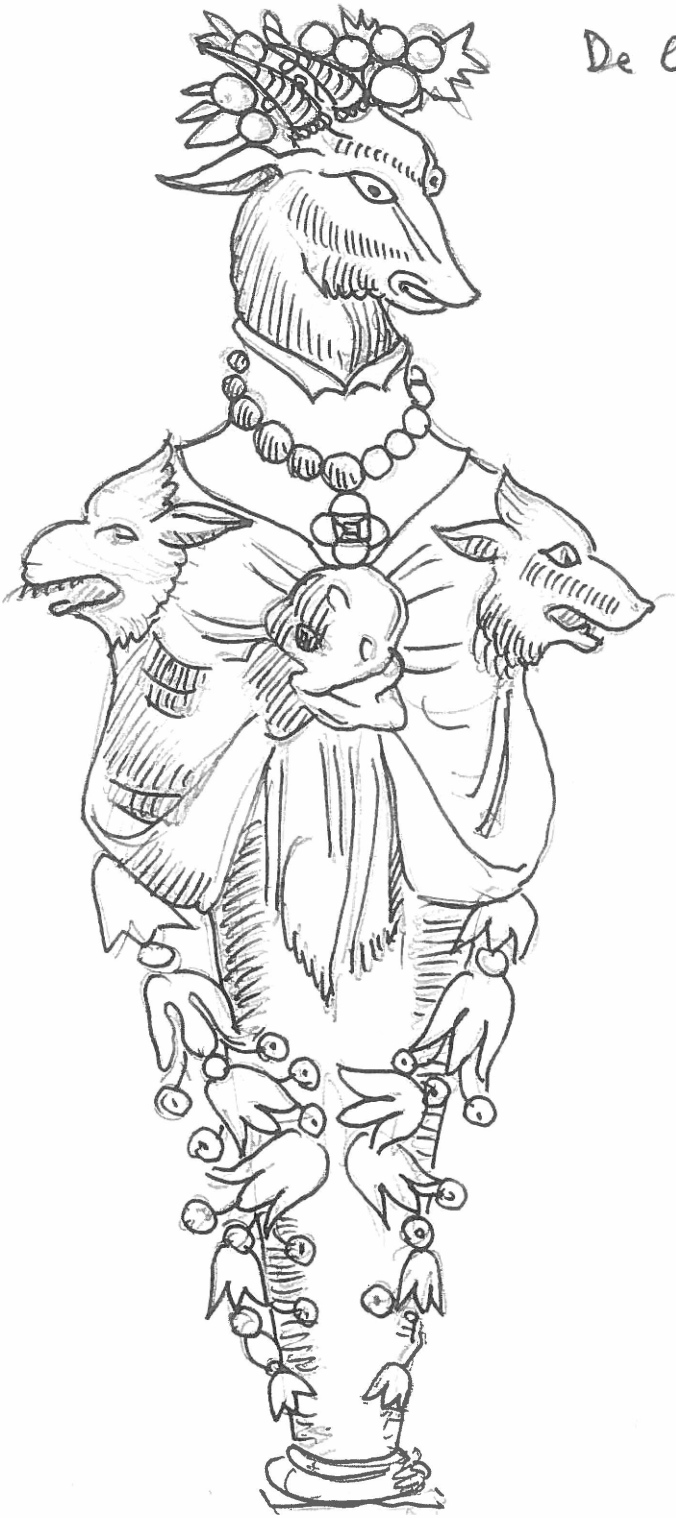
Du Camaleon ou
Girafle



Du porc

... ses ennemis sont serpents, couleuvres, scorpions et reptiles.

De la Chevre

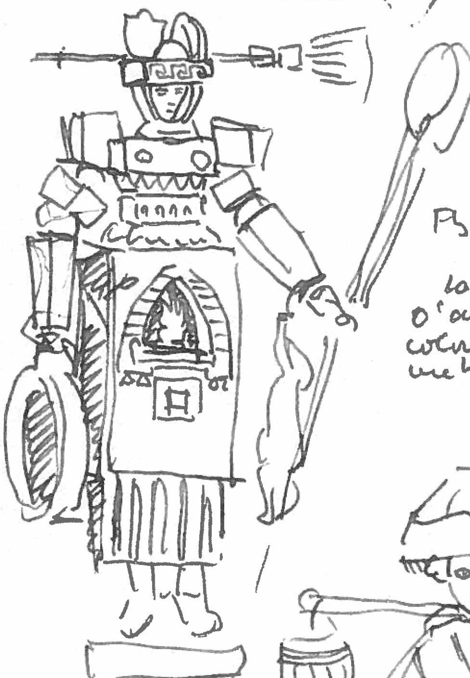


Du Belier

... ses grands ennemis sont les Loups, les feuilles de chêne et le gland

J. Grand-Carteret, Les moeurs et la caricature en France, Paris, 1888

T f. 63 p. f.
ill. 1818



Fg. 8 habitations vivantes
la cuisinière
d'après une pièce
coloriée imitant les
métiers de Bonnart

c. 1680

Habit de Vinaigrié
Fg. 9 Estampe de Bonnart
c. 1680

Frontispice

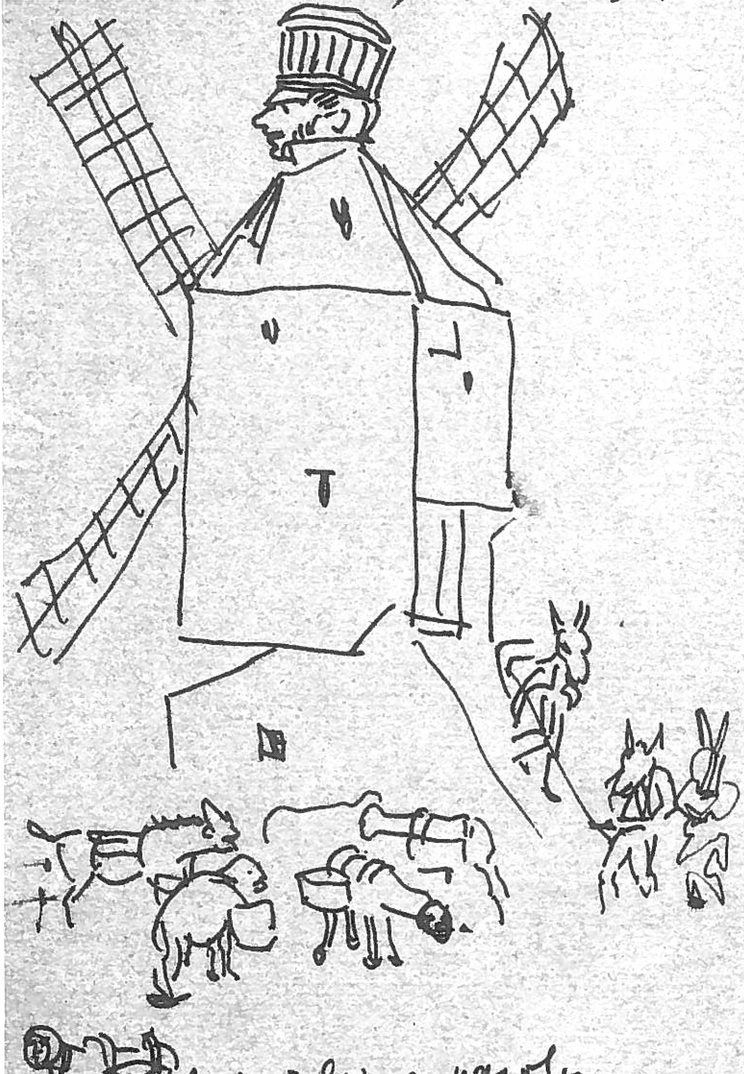
Chacun à son tour

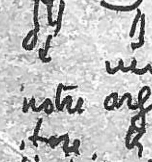
V. Adam del. et sculp.

Petites etrennes recreatives de la mode par G. Clavelin
Paris, 1821

La caricature n°49
p. 99

6 octobre
1851



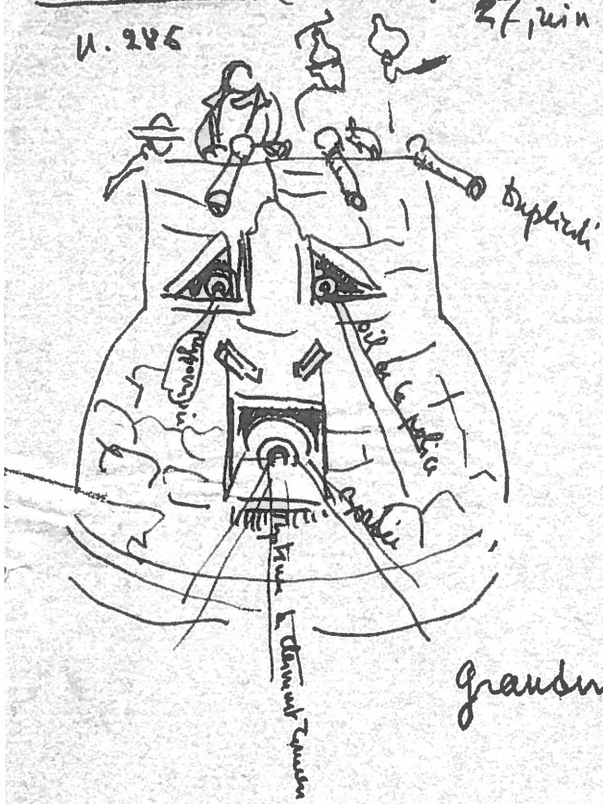


Le moulin à paroles

moulin : il est ... Depuis le grain c'est
notre argent ; les garçons du meunier les mini-
stres, les ânes des cerveaux, des conseillers
d'état et toute la gent portant bât et
mangeant le chardon qui m'a servi
de sujet en miniature
Voilà du moins mon interprétation ; la votre

La Caricature (journal) n° 138
27 juin 1833

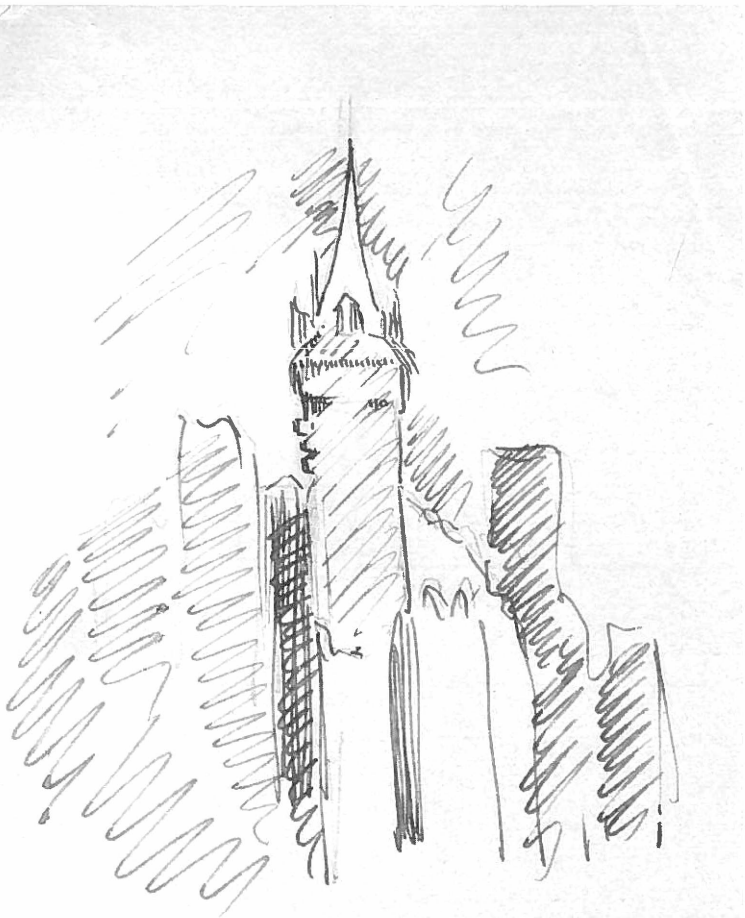
U. 286



Grandville

Attaque des Forts Détachés

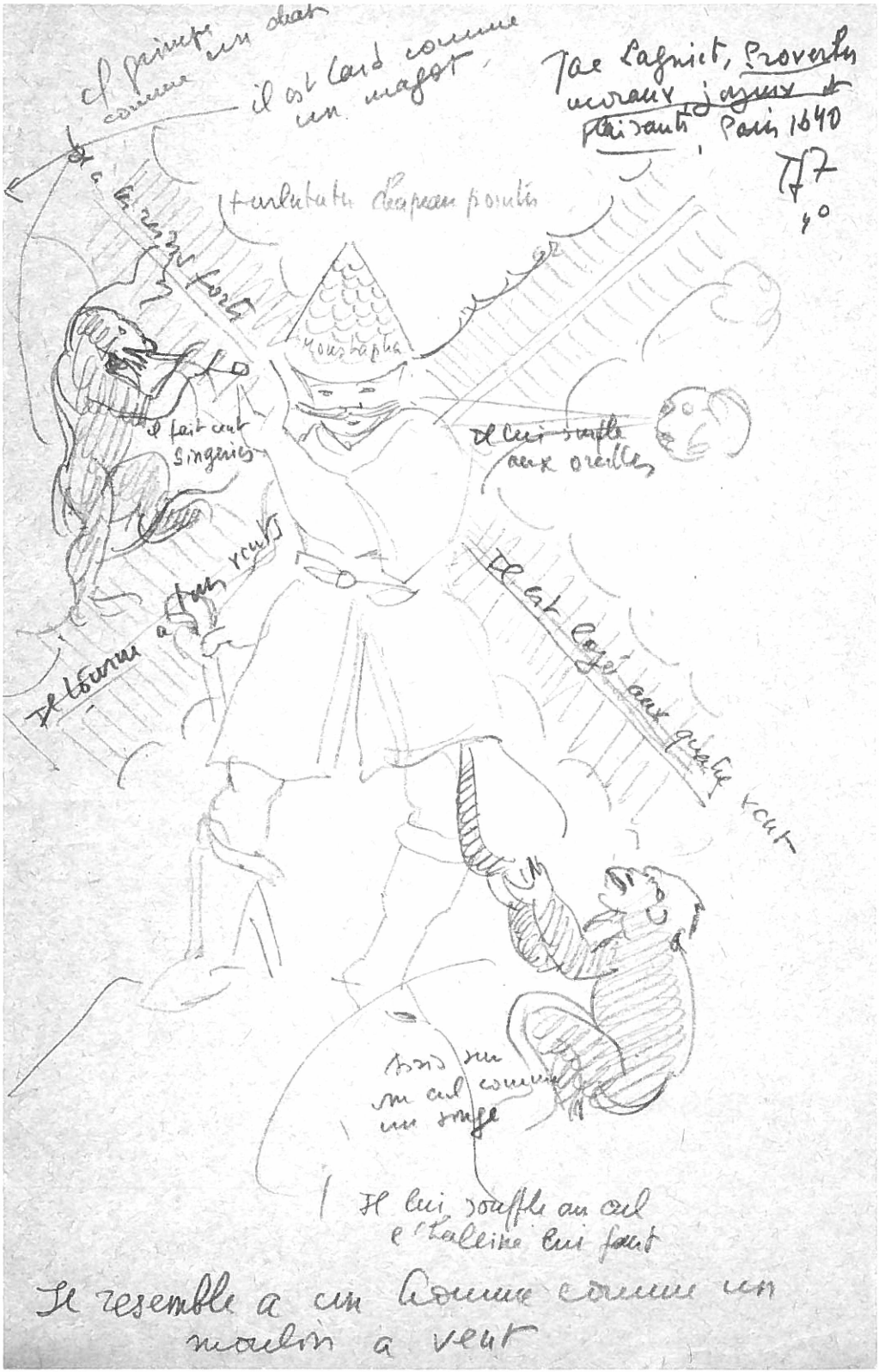
une des Bastilles de la royauté citoyenne



Victor Hugo. Le Burg dans l'orage
(Musée Victor Hugo)

Pg. 71. – R. Schneider, L'Art Français
XIXe siècle, Paris, 1929

[inspiré de la ruine de Falkenburg]



Jac Lagniet, Proverbes moraux joyeux et plaisants, Paris 1640

Tf 7
4°

cf. primpe comme un chat

il est laid comme un magot

furlutatu chapeau pointu

Monstaphe

il fait cent singeries

Il lui souffle aux oreilles

Il tourne à tous vents

Il est logé aux quatre vents

Assis sur un cul comme un singe

Il lui souffle au cul l'haleine lui faut

Il resemble a un homme comme un moulin a vent

→ 420
11 Dec. 1835

Political sketches
by H.B.

Tf. 140
n. f0

DON QUIXOTE ATTACKING THE WINDMILL

→ 460
24 de. 1836

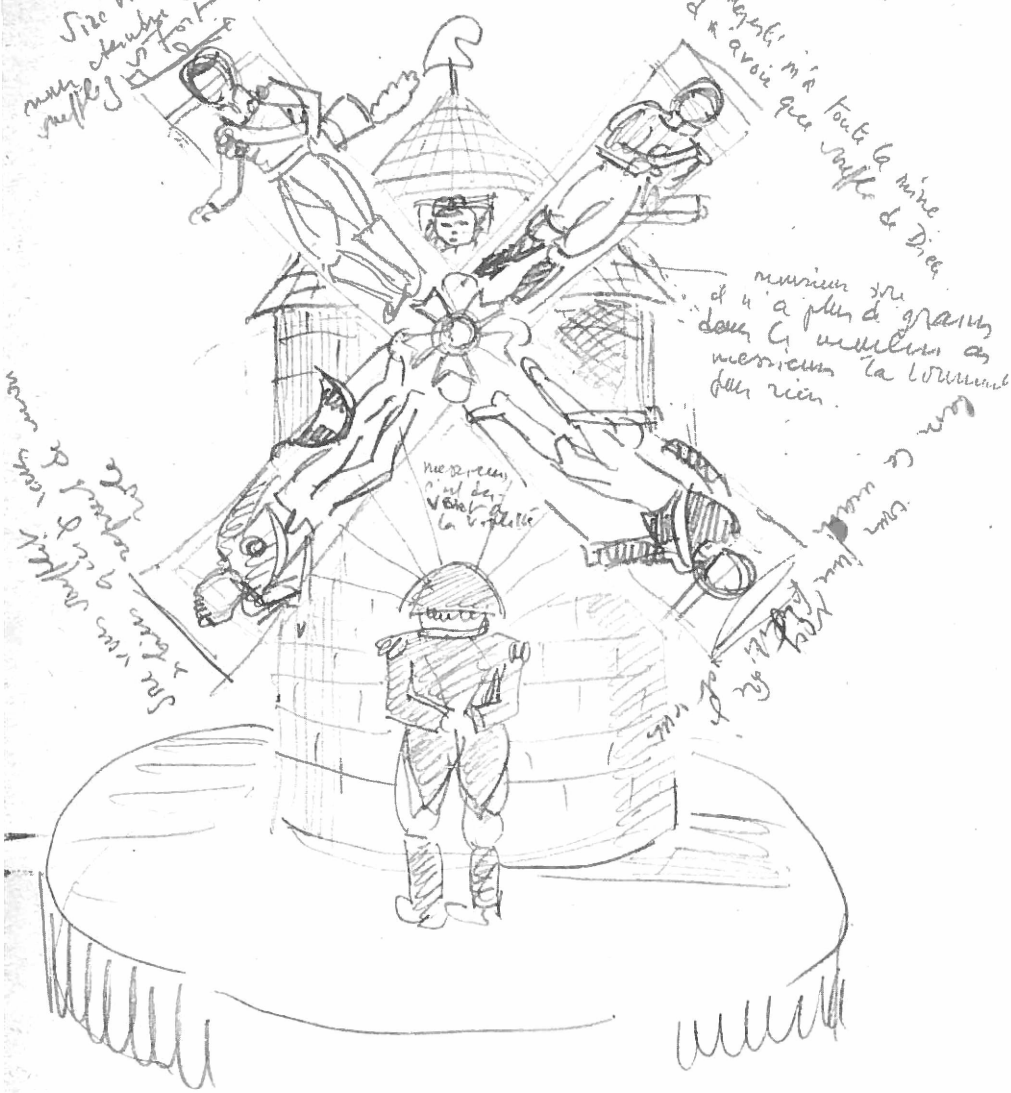
[illegible]

Tf 22

FO

8 Les hommes a tout vent

16 Sept 1815



BIBLIOGRAPHIE

Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie
Paris, éd. Leroux, 1929.
La Stylistique ornementale dans la sculpture romane
Paris, éd. Leroux, 1931.
Les Chapiteaux de Sant Cugat dell Vallès
Paris, éd. Leroux, 1931.
Art sumérien, art roman
Paris, éd. Leroux, 1934.
Visuotine meno istorija, I
Kaunas, Université Vyautas le Grand, 1934.
Le Problème de l'ogive et l'Arménie
Paris, éd. Leroux, 1936.
Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Age
Paris, La Gazette des Beaux-Arts, 1939.
Visuotine meno istorija, II
Kaunas, Université Vyautas le Grand, 1939.
L'Église cloisonnée en Orient et en Occident
Paris, les éditions d'Art et d'Histoire, 1941.
Lithuanian Folk Art
Munich, T.J. Vizgirda, 1948.
Le Moyen Age fanstastique, antiquités et exotismes dans l'art gothique
Paris, Armand Colin, 1955.
Anamorphoses ou perspectives curieuses
Paris, Olivier Perrin, 1955.
Aberrations, quatre essais sur la légende des formes
Paris, Olivier Perrin, 1957.
Réveils et Prodiges, le gothique fantastique
Paris, Armand Colin, 1960.
La Quête d'Isis (Introduction à l'égyptomanie, essai sur la légende d'un mythe)
Paris, Olivier Perrin, 1967.

Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux
Paris, Olivier Perrin, 1969.
Le Miroir (révélations, science-fiction et fallacies), essai sur une légende scientifique
Paris, Elmayan-Le Seuil, 1978.

Depuis 1981, les principaux ouvrages de Jurgis Baltrušaitis sont réédités chez Flammarion. Sont ainsi reparus :
Le Moyen Age fantastique, antiquités et exotismes dans l'art gothique, 1981
Édition de 1955 mise à jour et complétée.
Aberrations, quatre essais sur la légende des formes, 1983
Édition de 1957 mise à jour et complétée.
Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus, 1984
Édition de 1969 mise à jour et largement augmentée.
La Quête d'Isis, essai sur la légende d'un mythe, 1985
Édition de 1967 mise à jour et complétée.
Cet ouvrage forme désormais avec les deux précédents une série intitulée *Les Perspectives dépravées.*
Formations, déformations, la stylistique ornementale dans la sculpture romane, 1986
Texte de 1931 entièrement réécrit.
Réveils et prodiges, le gothique fantastique, 1988
Réédition de l'ouvrage de 1960, sans aucune modification du texte ni de l'illustration.

À cette liste bibliographique s'ajoutent quelques articles, préfaces de catalogues ou essais brefs dans des ouvrages collectifs, qui sont presque systématiquement un extrait ou la reprise fragmentaire d'un ouvrage, anticipant ou suivant sa parution.

La plupart des ouvrages réédités récemment chez Flammarion sont parus également dans de nombreuses langues étrangères, notamment en Italie chez Adelphi.

Maquette : Martine Mène
Photocomposition : Coupé 44880 Sautron
Photogravure : Bussière Arts Graphiques, Paris

Achevé d'imprimer : Octobre 1989
sur les presses de Mame Imprimeurs, Tours
N° d'édition : 0139 – N° d'impression : 13794
Dépôt légal : Novembre 1989

Imprimé en France